MUZICA

Serie nouă – Anul XVII, Nr. 1 (65) ianuarie-martie 2006

1/2006

DIN SUMAR

Camelia Anca Sârbu – Adrian Rațiu – portret cameral

Premiile de creație ale UCMR pe anul 2005

Francisc László – George Enescu: *Carrilon nocturne*

Albert Sassmann – *Sonatine pour piano* de Dinu Lipatti

Christophe Herzog – A partir du *Prométhée* d'Alexandre Scriabine

Oleg Garaz – Imagini și structuri ale „referentului nostalgic" în cultura muzicală europeană

Tudor Misdolea – Pour une phénoménologie de la musique. La musique, faculté de l'entendement

Din corespondența lui Anatol Vieru

Constantin Secară – *Catavasierul* lui Filothei Ieromonahul – parte integrantă a *Psaltichiei rumânești*

Revistă editată de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România

CUPRINS

În atenția cititorilor 3

PORTRETE

Camelia Anca Sârbu
Adrian Rațiu – portret cameral 4

PREMIILE DE CREAȚIE ALE UCMR PE ANUL 2005 38

CREAȚII

Francisc László
George Enescu: *Carrilon nocturne* 45

Albert Sassmann
Sonatine pour piano (main gauche seule) de Dinu Lipatti 50

STUDII

Cristophe Herzog
A partir du Prométhée d'Alexandre Scriabine: essai de synthèse des discours 63

Oleg Garaz
Imagini și structuri ale „referentului nostalgic" în cultura muzicală europeană 77

Ion Sârbu
Rațiunea practicii zilnice la un instrument muzical 90

Tudor Misdolea
Pour une phénoménologie de la musique. La musique, faculté de l'entendement 99

ISTORIOGRAFIE

Din corespondența lui Anatol Vieru 109

Beatrice Lupu
Uniunea Compozitorilor în arhivele securității (VI) 121

BIZANTINOLOGIE

Constantin Secară
Catavasierul lui Filothei Ieromonahul – parte integrantă a *Psaltichiei rumânești* 125

FESTIVALURI

Zilele SNR – SIMC
Semnează: Loredana Baltazar 152

RECENZII

Ștefan Niculescu
Pavel Șușară
De la mímesis la arhetip de Despina Petecel Theodoru 156

https://biblioteca-digitala.ro

TABLE OF CONTENTS

Explanations 3

PORTRAITS

Camelia Anca Sârbu
Adrian Rațiu and his chamber music 4

The 2005 ROMANIAN COMPOSERS' LEAGUE AWARDS 38

CREATIONS

Francisc László
George Enescu: *Carrilon nocturne* 45

Albert Sassmann
Sonatine pour piano (main gauche seule) by Dinu Lipatti 50

STUDIES

Cristophe Herzog
A partir du Prométhée d'Alexandre Scriabine: essai de synthèse des discours 63

Oleg Garaz
Images ans structures of the "nostalgic mood" in the European music 77

Ion Sârbu
The reason of daily practise on musical instruments 90

Tudor Misdolea
Pour une phénoménologie de la musique. La musique, faculté de l'entendement 99

HISTORIOGRAPHY

From Anatol Vieru's letters 109

Beatrice Lupu
The Romanian Composers' League in the "Securitate" archives (VI) 121

BYZANTINOLOGY

Constantin Secară
Filothei ieromonahul's *"Catavasierul"* - as part of *"Psaltichia rumănească"* 125

FESTIVALS

SNR – SIMC Music Days
By: Loredana Baltazar 152

REVIEWS

Ștefan Niculescu
Pavel Șușară
From Mímesis to Archetype by Despina Petecel Theodoru 156

https://biblioteca-digitala.ro

ÎN ATENŢIA CITITORILOR

Sesizând pericolul ca unele pseudonime de agenţi conspirativi din seria publicată sub genericul „Uniunea Compozitorilor în arhivele securităţii" să fie luate drept nume reale, redacţia revistei *Muzica* a inserat o casetă, în precedentul său număr, prin care în mod expres atrăgea atenţia asupra necesarei distincţii.

Aceasta, însă, se pare că n-a fost deajuns, unii cititori nefăcând diferenţa cuvenită.

Ca atare, revenim, cerându-ne totodată scuze celor afectaţi de această grosolană şi impardonabilă confuzie de nume.

Astfel, în revista cu numărul 4 din 2005, la paginile 95 şi 96, agentul care semnează cu numele conspirativ „Ştefan Niculescu", în nota informativă către securitate, nu are nimic de a face cu persoana compozitorului academician Ştefan Niculescu.

La fel, nici semnăturile „Dan Constantinescu" şi „Gheorghe Costinescu", din acelaşi material, nu reprezintă numele apreciaţilor compozitori.

***

Investigarea trecutului a reprezentat şi va continua să reprezinte o componentă axiologică a strategiei revistei MUZICA, interesată să scoată la lumină reperele mişcării muzicale, aportul personalităţilor la cristalizarea şi afirmarea patrimoniului artelor sonore şi, nu în ultimul rând, adevărurile care au ghidat spiritele luminate în edificarea frumosului muzical.

Unul dintre izvoarele cunoaşterii, reprezentat de materialele arhivelor, inclusiv din ungherele Securităţii, a iscat un potop de reacţii, care mai de care mai variate şi mai vulcanice, semn indubitabil al interesului pe care îl prezintă, cu toate că, deocamdată, informaţiile oferite şi accesate par a fi doar fascicole decupate intenţionat strâmb dintr-o vastă frescă.

Spre regretul nostru, şi aceste fărâmituri, în pofida apelului la luciditate lansat ce către o distinsă personalitate a vieţii noastre muzicale, un marcant compozitor, a fost nesocotit şi un confrate iritat a preluat în felul său caracteristic unele sintagme, deturnându-le sensul, alterându-le substanţa, dedându-se la afirmaţii nefondate, amalgamate cu inadmisibile cuvinte insultătoare. Evident, vorbele aruncate fără acoperire, înlocuirea argumentelor prin deducţii aberante nu fac decât să substituie adevărul şi să învenineze tonalitatea retoricii, care nu se mai păstrează în ambianţa de colegialitate. De aici nu sunt departe falsele probleme şi vendetele transparente. Unui mediu elitist precum cel caracteristic Uniunii noastre îi sunt vitale manierele elegante ce caracterizează minţile alese.

Redacţia regretă profund ivirea unor asemenea excese cu conotaţii periferice şi îşi pune în gardă cititorii că în viitor nu va mai prelua asemenea texte, chiar dacă se va lăsa expusă acuzaţiei de nesocotire a principiului libertăţii de opinie, cum a fost cazul în discuţiile prealabile inserării respectivelor pagini vitriolante.

Polemicile sunt binevenite, însă numai în termeni civilizaţi.

Octavian Lazăr COSMA

https://biblioteca-digitala.ro

PORTRETE

Camelia Anca SÂRBU

Adrian Rațiu – portret cameral

„Fire mai degrabă introvertită, compozitorul, muzicologul, profesorul Adrian Rațiu a lucrat [...] într-o discreție absolută – muzica sa fiind singura modalitate de descifrare a unei personalități, pe cât de sensibilă, pe atât de puternică, pe cât de interiorizată, pe atât de luminoasă, pe cât de sobră, pe atât de afabilă și comunicativă, pe cât de riguros științifică, parcimonioasă cu vorbele, ca și cu sunetele, pe atât de dispusă să experimenteze."[1]

Consacrat ca unul dintre cei mai eruditi muzicienii ai unei generații de forță (compozitori afirmați în anii '50: Ștefan Niculescu, Aurel Stroe, Anatol Vieru, Pascal Bentoiu, Doru Popovici, Myriam Marbe, Wilhelm Georg Berger, Tiberiu Olah, Nicolae Beloiu etc.), Adrian Rațiu s-a identificat cu datoria și fericirea de a sluji arta sunetelor. Dar, el nu concepe acest tip de fericire într-un sens hedonist, ci dimpotrivă ca o modalitate specifică de a se adresa omenirii întregi, de a produce ceva sublim și măreț în viața spirituală a semenilor.

Aproximativ 50 de ani puși în serviciul muzicii – dacă îi socotim din momentul creării primelor lucrări, încă pe când era student – însumează opusuri de o uimitoare unitate și echilibru, atât sub aspectul partiturii propriu-zise cât și sub cel al substanței. Însă, în cadrul acestei unități de concepție interioare, muzica sa este suficient de variată și diversă, cu atât mai mult cu cât Adrian Rațiu este o personalitate spontană, profund originală și independentă, deschisă înnoirilor de limbaj, deci autonomă față de modele.

La clasele lui Paul Constantinescu, Leon Klepper, Marțian Negrea și Theodor Rogalski, s-a format tânărul muzician (la Conservatorul din București) nu asemenea lor ci în funcție de propriul său potențial muzical. A primit de la ei un arsenal de cunoștințe pe care, fără îndoială, le-a aplicat ulterior, dar niciodată acestea, prin însăși dezinvoltura și obiectivitatea lor, nu-l vor stânjeni în exprimarea propriei sale personalități.

[1] Petecel, Despina. *„Convergențele"unei vieți – Adrian Rațiu la 70 de ani* (Interviu), în revista *Muzica*, 4 / 1998, p. 65.

https://biblioteca-digitala.ro

Diapazonul larg al capacității sale artistice întruneşte pe lângă activitatea de compozitor, şi pe cea de pedagog şi muzicolog. O bună parte din timpul său a consacrat-o predării şi numeroşi sunt cei care-şi amintesc de cursurile sale de armonie şi stilistică din cadrul Universității de muzică din Bucureşti (1967 – 1998), impregnând studenților apetența pentru muzica secolului XX, ale cărei percepte stilistice le-a decantat şi în studii, analize, emisiuni radiofonice, cursuri de aulă.

Adrian Raţiu s-a arătat foarte interesat şi pasionat în egală măsură de problemele creației cât şi ale interpretării, nu numai ale muzicii clasice, dar şi ale celei contemporane, implicându-se direct prin judecăți îndelung gândite. El a întreprins o vie şi extrem de bogată activitate muzicologică, „prin intermediul căreia se află permanent în incidență cu sisteme de gîndire componistică dintre cele mai interesante, primenindu-şi sursele, incitîndu-şi resursele, facultățile creatoare."[1] La numai trei ani de la terminarea Conservatorului, timp de patru ani, Adrian Raţiu este redactor al revistei *Muzica* (1959 – 1963). De-a lungul timpului a semnat o serie întreagă de studii, articole şi cronici în revistele de specialitate, dar şi în diferite alte periodice ale vremii: *Tribuna, Contemporanul, România literară, Scînteia, România liberă* etc, a redactat programe de sală, prefețe la partituri muzicale, prezentări de discuri, a participat la conferințe şi a susținut comunicări ştiințifice la simpozioane internaționale. Dar atracția față de creația enesciană s-a manifestat neîncetat prin recursul în mod constant la aceasta, prin analize şi considerații pertinente şi extrem de valoroase elucidând probleme fundamentale de conținut şi ethos din *Sonatele pentru pian şi vioară* şi *Simfonia a II-a*, abordând totodată subiecte de sinteză de real interes, cum ar fi *Principiul ciclic* sau *Gândirea armonică* în muzica lui George Enescu. Nu poate fi omisă contribuția lui Adrian Raţiu (alături de Ştefan Niculescu şi Myriam Marbe) la elaborarea monumentalei monografii în două volume dedicată genialului compozitor George Enescu, editată în 1971 şi premiată de Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor din România şi de Academia Franceză, care se impune, fără doar şi poate, în muzicologia contemporană atât prin adâncimea investigației cât şi printr-o expunere aleasă, de înaltă ținută intelectuală. „Pentru mine a fost un stimulent şi, câțiva ani, m-am dedicat acestei îndeletniciri, parcurgând multe partituri, chiar înainte de a fi fost tipărite, fiindcă pe atunci promovarea muzicii enesciene era abia în fază incipientă"[2], mărturisea compozitorul într-un interviu acordat revistei *Muzica*.

Sigur că dacă ne gândim la fascinația, entuziasmul şi admirația lui Adrian Raţiu față de creația lui G. Enescu, dar şi la cercetarea asiduă a acesteia, nu este de mirare că în propria sa muzică se simt ecouri enesciene. De altfel, în interviul mai sus citat, compozitorul afirmă acest lucru: „[...] dacă m-am hotărât să fac muzică, faptul îl datorez mai ales influenței lui Enescu."[3] Unisonul corzilor, eterofonia, unele formule modale, coloristica structurală (în care se cuvin

[1] Dănceanu, Liviu. *Compozitori contemporani – Adrian Raţiu*, în revista *Ateneu*, Bacău, anul 21, 3 / 1984, p. 13.

[2] Raţiu, Adrian. *„Convergențele" unei vieți – Adrian Raţiu la 70 de ani* (interviu realizat de Despina Petecel), în revista *Muzica*, 4 / 1998, p. 72.

[3] Ibidem.

https://biblioteca-digitala.ro

menţionate varietatea formelor sunetului precum şi folosirea sferturilor de ton), acel lirism confesional, realizat prin subtile îmbinări de timbre, trăsături prezente explicit sau în stare de latenţă în majoritatea partiturilor semnate de Adrian Raţiu, ne duc într-adevăr cu gândul la sonorităţile enesciene. „Raţiu la pornit la drum sub semnul geniului lui George Enescu, prin care în mare măsură a descoperit muzica, observîndu-l în concerte, repetiţii; apoi, odată cu studiile, a început să creadă în muzica veacului XX şi a înţeles că înglobîndu-şi eforturile celor ale contemporanilor săi va obţine satisfacţii interioare deosebite."[1]

E foarte dificil, poate chiar imposibil, a defini succint şi clar stilul componistic al lui Adrian Raţiu. Transformarea parţială a principiilor creatoare se realizează treptat, fiecare nouă partitură anticipând latent unele elemente sau tehnici ce reflectă o schimbare şi care vor fi aprofundate în următoarele opusuri. Anumite transfigurări de conţinut sau formă, nu se concretizează prin rupturi vizibile sau schimbări de direcţie radicale spre modalităţi componistice total diferite, ci printr-o lărgire a spectrului informaţional, printr-o absorbţie filtrată şi treptată de date comunicaţionale provenite din medii stilistice diferite, date care se afiliază la un moment dat concepţiei estetico-muzicale a compozitorului. În concluzie, întregul diapazon de partituri semnate de Adrian Raţiu permite, desigur, o periodizare, dar aceasta e mai mult orientativă decât absolută.

Influenţat iniţial de dodecafonismul şcolii a doua vieneze şi de legile modale ale lui O. Messiaen, Adrian Raţiu realizează după primele opusuri o sinteză serial-modală proprie. Aceasta „se raportează la o concepţie integratoare în care primează nu atât inovaţia în planul limbajului, cât mai cu seamă capacitatea diferitelor tehnici de a exprima ideea muzicală, conţinutul expresiv al acesteia."[2] Recurgând la un neomodalism bazat pe moduri artificial create, printr-o gândire constructivă, riguroasă, supune tronsoanele segmentelor modale unor procedee (ca acela al complementarităţii sau al transpoziţiei limitate) care să conducă în final la totalul cromatic.

După o perioadă de o mai mare complexitate serial-dodecafonică, supusă legilor modale, concretizată în: *Simfonia I* (1956), *Suita pentru pian* (1957-1958), *3 lieduri pe versuri de N. Labiş* (1961), urmează o etapă în care se simte o treptată tematizare a structurilor sonore (acestea ne mai fiind atât de încorsetate), datorată şi dispoziţiei compozitorului de a cultiva forme şi tipare tradiţionale-neoclasice. Trecerea spre această concepţie componistică o realizează: *Concertul pentru oboi, fagot şi orchestră de coarde* (1962-1963), *Viziune nocturnă pentru violă şi pian* (1964), *3 Madrigale la 6 voci pe versuri de W. Shakespeare* (1964). Filiaţia neoclasică devine mai vizibilă în *Diptic pentru orchestră* (1965), accentuându-se şi mai mult în *Partita pentru cvintet de suflători* (1966) dar şi în *Concertino per la „Musica nova"* (1967).

În a treia perioadă, întreaga energie creatoare a lui A. Raţiu se concentrează asupra tărâmului anevoios al detaliului pe care îl cizelează cu

[1] Hoffman, Alfred. *Portrete camerale – Adrian Raţiu*, în revista *Muzica*, 4 / 1976, p. 26.

[2] Sandu - Dediu, Valentina. *Muzica românească între 1944 - 2000*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 2002, p. 254.

https://biblioteca-digitala.ro

rafinament şi meticulozitate articulând microstructuri mobile net diferenţiate extrem de bogate şi variate din punct de vedere semantic, în: *Monosonata I* (1968), *Monosonata a II-a* (1969), *Impresii pentru ansamblu de cameră* (1969), *Constelaţii* (1970), *Cvintetul „Transfigurări"* (1974-1975), *Trio pentru flaut, oboi şi clarinet* (1979-1980), *4 Miniaturi pentru bariton şi pian pe versuri de Ion Vinea* (1980). Din acest moment compozitorul va explora neîncetat spaţiul micro în toate lucrările, independent de zonele stilistice care sunt investigate în fiecare dintre ele, constituindu-se ca element de unitate a întregii creaţii semnate de A. Raţiu. Recursul la tehnica de filigran implică în partiturile enunţate mai sus, cu excepţia *Miniaturilor pe versuri de I. Vinea*, o relaţie mai intimă compozitor-interpret facilitată de scriitura aleatorică. Prin acordarea unor libertăţi limitate, Adrian Raţiu invită interpretul să participe într-o măsură mai mică sau mai mare la actul creaţiei, asigurându-se însă că oricare ar fi varianta acestuia, ea nu poate afecta recognoscibilitatea rezultatului sonor. Totodată, în *Cvintetul „Transfigurări"* şi în *Trio pentru flaut, oboi şi clarinet*, compozitorul revine la jaloanele neoclasice, după o scurtă incursiune în post-impresionism: *Impresii pentru ansamblu de cameră*, *Şase imagini pentru orchestră* (1971). Ecouri debussyene se simt încă şi în paleta coloristică orchestrală din *Cvintetul „Transfigurări"*, această partitură anticipând, prin varietatea surselor la care apelează Adrian Raţiu, ultima perioada creatoare, marcată de schimbări mai radicale în planul limbajului.

De la *Simfonia a II-a „Independenţa"* (1976-1977), *Sonata a cinque* (1984), *Sonata pentru vioară solo* (1985) şi până la Ciclul *Convergenţe*, alcătuit din două cvartete şi două trio-uri (1987-1995), *Concertul pentru pian şi orchestră* (1988) şi *Sonata pentru vioară şi pian* (1991), A. Raţiu tinde către un limbaj modal natural complex constituit, în genere, din structuri pentatonice hemitonice şi hexatonice îmbinate cu formule arhetipale, în cadrul unei sintaxe predominant omofonă rezultată din structuri acordice nongravitaţionale, care deşi create printr-o acţiune constructivă, nu sunt lipsite de o timbralitate multicoloră ingenioasă. Tendinţa de reinstaurare şi de reevaluare a unor principii estetice şi tehnice proprii muzicii clasice şi ante-clasice îşi găseşte diferite expresii şi în această ultimă perioadă stilistică a compozitorului, în partituri ca: *Sonata pentru vioară solo* (1985), Ciclul *Convergenţe*, *Trio-ul pentru pian, clarinet şi vibrafon* (1987) şi *Sonata pentru vioară şi pian* (1991).

După această succintă periodizare, trebuie amintit faptul că trecerea de la o etapă la alta nu se face prin transformări fundamentale de concepţie, ci printr-o continuare, printr-o lărgire a sintezei, a unor principii componistice ce stau la baza crezului estetico-muzical al lui A. Raţiu. De aceea, poate, revine în repetate rânduri la neoclasicism, de aceea preferinţa pentru detaliu, pentru elaborarea severă a microstructurilor se manifestă în întreaga sa creaţie. Adrian Raţiu a extras tot ce-l putea emoţiona din partiturile marilor creatori, trăsături ce se oglindesc în paginile compoziţiilor sale timpurii, pentru a se topi treptat într-un proces de sinteză ce a condus la un stil de o expresivitate inconfundabilă.

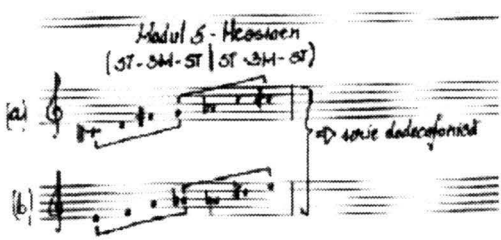
Cel mai mult, A. Raţiu a fost atras de muzica de cameră, pe care a practicat-o încă de la absolvirea Conservatorului, rămânând domeniul preferinţelor sale creatoare, dar şi al afirmărilor de excepţie.

https://biblioteca-digitala.ro

Partiturile camerale ale lui A. Rațiu se înalță semeț într-o permanentă căutare a purității expresiei, a esenței, printr-o perfecționare continuă a elementelor arhitectonice specifice gândirii sale componistice dintotdeauna: a micro-structurilor net diferențiate ce creează imagini caleidoscopice, a structurilor nongravitaționale ce scot la suprafață linii melodice cu rădăcini arhaice, a modurilor artificiale sau naturale, pentatonice hemitonice, cu transpoziție limitată sau simetrice complementare de șase sunete, etc...

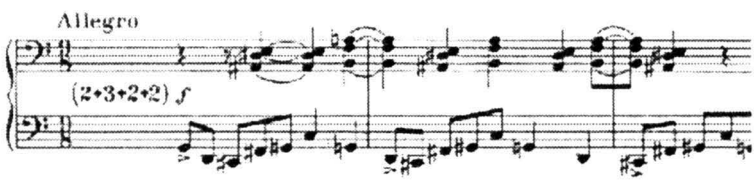
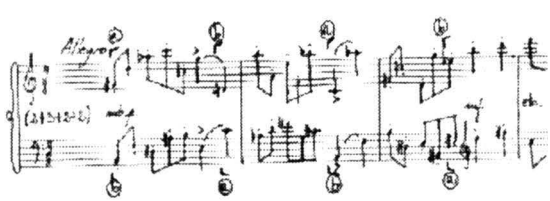
Prima lucrare camerală și a doua compusă la numai un an după absolvirea Conservatorului (ce îi urmează *Simfoniei I* - 1956), *Suita pentru pian* marchează o etapă deosebită în ansamblul creației lui Adrian Rațiu; deși încă în căutarea unui stil personal, se întrevăd totuși unele particularități tehnice și de expresie care și-au găsit continuitatea în partiturile următoare. Bogăția melodică discret exprimată, logica înlănțuirilor armonice, limpezimea construcției arhitecturale, dar și multitudinea de imagini estetice și semnificații, pe care acestea le degajă, cu o ușoară înclinație spre introspecție, meditație și nostalgie, sunt doar câteva din valențele stilistice ale creației lui Adrian Rațiu, care se regăsesc încă din aceste prime partituri.

Compusă în 1957-1958 și dedicată lui Nicolae Brânduș, *Suita pentru pian* este alcătuită din patru piese scurte concepute sub forma unor studii, în fiecare din ele Adrian Rațiu valorificând un anumit parametru tratat în contextul fenomenului sonor fundamental aferent lui. Astfel, în prima piesă – *Preludiu polifonic* și în a treia – *Interludiu monodic* este evidențiată melodia printr-o scriitură contrapunctică serială riguroasă, în prima și respectiv monofonică, în a treia (după cum se poate deduce și din titluri). Omofonia este sintaxa sonoră în care se desfășoară cea de-a doua piesă - *Studiu acordic*. Folosind armonii de tip oglindă, de cele mai multe ori disonante, A. Rațiu recurge la un serialism eliberat din ce în ce mai tare de strictețea rigidă schönbergiană. Comopozitorul „explorează exclusiv posibilitățile omofone ale unei serii, într-un demers compozițional în întregime liber și informal."[1] *Toccata*, ultima parte a *Suitei* reprezintă sinteza fenomenelor sonore fundamentale, proprii părților anterioare, cu accentul pus pe incisivitatea și velocitatea ritmică. Această ultimă parte se construiește pe două transpoziții ale modului 5 Messiaen, care împreună alcătuiesc complexul dodecafonic irepetabil:



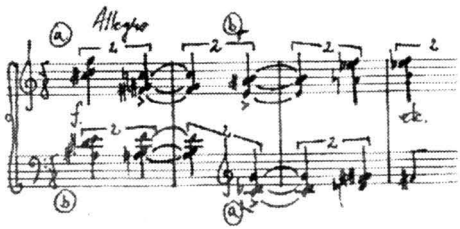
[1] Dănceanu, Liviu. *Adrian Rațiu – Portrait*, în revista *Muzica*, 1 / 1984, p. 42.

https://biblioteca-digitala.ro

Dacă mâna dreaptă prezintă unul din modurile de mai sus, mâna stângă va avea obligatoriu partiția, modul complementar, și viceversa, pentru a se obține mereu pe verticală totalul cromatic la diferite unități temporale în funcție de cât de repede se consumă elementele modului în evoluția sonoră a fiecărui portativ. Principiile de permutare, primordiale în travaliul componistic al acestei partituri, se reflectă atât la nivelul componentelor modului cât și pe plan metric (măsura de 9/8: ilustrată inițial 2+3+2+2 devine 2+2+2+3 și 3+2+2+2; la fel și măsura de 5/8: 2+3, 3+2). Majoritatea liniilor melodice rezultate prin *ars combinatoria* și supuse unui lung șir de repetări identice, creează senzația, în mod paradoxal, unei continue rotații a sunetelor constitutive. Aceasta datorită faptului că modul se consumă înainte de finele măsurii, iar ulterioarele reveniri ale celulei melodice vor fi anacruzice, cu durata auftakt-ului din ce în ce mai mare, accentul metric principal marcând, astfel, fiecare sunet al seriei. De pildă, încă de la început, mâna stângă expune o linie sonoră energică, pe elementele primului mod prezentat mai sus, cu salturi de cvarte încadrate de mers treptat, prin repetările căreia toate cele șase sunete constitutive vor fi incipit de măsură în ordinea apariției lor din cadrul modelului. Acestui demers pur motoric i se suprapun două armonii de partiție de câte trei sunete, care vor reveni identic, ambele portative însumând pe verticală totalul cromatic:

Alternanța unor tipuri variate de scriitură și automat a unor moduri diferite de tratare a ansamblului dodecafonic creează macroforma, la baza căreia stau astfel aceleași principii de permutare. De exemplu, o textură lineară complexă caracterizează secțiunea secundă, unde prin salturile mari ale ideilor sonore prezentate simultan de cele două voci, revin succesiv modurile generatoare de tip Messiaen pe segmente foarte scurte. Astfel, sunetele modului notat cu *a* ale portativului superior sunt preluate de cel inferior, iar elementele din *b* ale liniei grave, de cea acută, formându-se pe verticală suprapuneri dodecafonice de tipul *a/b* și *b/a*:

Autorul folosește în travaliul componistic diverse ipostaze seriale, cum ar fi răsturnarea și recurența la nivel melodic, prelucrate și ele prin rotație. Uneori

https://biblioteca-digitala.ro

apar în cadrul unui mod adăugiri de sunete străine acestuia, proprii celui complementar, sau mai puțin de șase sunete prin divizarea scării în tronsoane, supuse la rândul lor procedeelor de dezvoltare. Totodată seria se poate înfățișa atât sub aspect monodic (destul de rar, totuși) cât și în formațiuni acordice complexe. În al doilea caz îmbracă două forme: **1.** în succesiunile de duolete ale ambelor portative, ce încadrează acorduri cu secundă în bază sau în vârf și cu interval de cvartă mărită sau cvintă micșorată, totalul cromatic epuizându-se atât pe axă temporală cât și spațială după primele două, **2.** într-o fâșie sonoră tăioasă complet dodecafonică, în care la mâna stângă apare modul *a*, la cea dreaptă partiția *b*, integral pe verticală:



Din perspectiva *Suitei pentru pian*, tânărul compozitor se dovedește a fi un armonist și un polifonist de mare rafinament. Preferința pentru polifonia preponderent lineară se poate observa în întreaga sa creație, Adrian Rațiu realizând una dintre cele mai complexe texturi contrapunctice contemporane: „...eu consider că polifonia reprezintă cea mai mare cucerire a gîndirii muzicale în acest al doilea mileniu care se va încheia curînd."[1]

Rigoarea maximă îl caracterizează pe A. Rațiu, adoptând serialismul, îl explorează și îl exploatează până la limitele extreme. Pentru compozitor logica severă a dodecafonismului nu este decât un mijloc de ordonare și organizare a spațiului sonor, melodiile cu tentă modală, consecința tronsonării totalului cromatic, nu arareori sunt lirice, rezultate din puritatea sonorităților, conferind muzicii sale sensuri mereu noi. Și totuși, în ciuda existenței unei anumite tematizări, limbajul sonor este unul serial-modal puternic cromatizat.

Este foarte interesantă aderarea lui Adrian Rațiu la o tehnică de compoziție occidentală într-o perioadă în care era oficial prohibită, fără a o cunoaște decât pe căi ocolite; creația fiind subordonată totalmente politicului, ea trebuia să fie în conformitate cu doctrina realismului – socialist. Sigur că Adrian Rațiu nu era singurul non-conformist, o bună parte din tânăra generație de atunci se arăta pasionată și interesată de muzica nouă apuseană, încercând prin intermediul acesteia să-și găsească trasee proprii de expresie, adecvate intențiilor și aspirațiilor personale. Iată ce mărturisește Aurel Stroe despre anii extremi de dificili ai studenției: „[...] pe vremea aceea se făcea realismul socialist, care era impus de sus în jos, evident – și nu numai de sus în jos, dar brutal de sus în jos – și la care trebuia să te pliezi dacă vroiai să faci ceva. Unii colegi și cu mine am avut dificultăți din

[1] Rațiu, Adrian. *Limbaje componistice (II) - Convorbire cu compozitorul Adrian Rațiu* (interviu realizat de Despina Petecel), în revista *Muzica*, 3 / 1991, p. 119.

https://biblioteca-digitala.ro

cauza unui stil mai aparte. Găsisem un stil armonic cu enorm de multe şi puternice disonanţe, care te scoteau uneori afară din tonalitate, dar era foarte departe de a fi o muzică dodecafonică sau serială. Nu avea nimic din acestea, dar era o muzică «aspră», cum se poate găsi uneori în lucrările de tinereţe ale lui Jolivet..."[1]

Ce presupunea de fapt realismul-socialist? Prin această doctrină estetică hibridă li se impunea artiştilor, pe de o parte reflectarea prioritară a realităţilor politico-sociale, iar pe de altă parte idealizarea realului prin accentuarea valorilor pozitive ale imaginii omului în societatea comunistă. Arta trebuia să se plaseze pe poziţia înaintată marxist-leninistă, să militeze pentru clauza clasei muncitoare şi să devină astfel un puternic mijloc de educare socialistă a maselor. Ca urmare, se dorea o muzică optimistă care să-i încurajeze şi accesibilă, cu melodii folclorice facil armonizate, după model sovietic. Prin această accesibilitate, echivalentă nu cu simplitate înţeleasă ca epurare prin surprinderea esenţelor profunde ale muzicii, ci cu un simplism pueril, se ajungea adesea la uniformizarea valorilor, la răsturnarea ierarhiilor.

Deci orientarea modernistă radicală a grupului de compozitori amintit, aparţinând tinerei generaţii, a venit prin iniţiativă şi dorinţă proprie, prin necesitatea interioară de a se alinia noilor cuceriri ale muzicii occidentale, de a se informa, de a pune în practică ceva inedit şi de a experimenta. „Există, în interiorul acestui tânăr grup, o solidaritate pe care nu o vom mai întâlni la nici o altă generaţie a muzicii româneşti: sunt prezenţi la toate audiţiile lucrărilor vreunui coleg, pe care le discută apoi ore întregi, participă cu opinii unitare la cenaclurile Uniunii (...), experimentează serialismul în formule inedite, în care membrii biroului de muzică simfonică să nu poată număra primele 12 sunete cromatice din partitură ş.a.m.d."[2]

Dar audiţiile cu muzică occidentală de ultimă oră din casa lui Mihail Andricu la care participau o bună parte din studenţii cu viziuni radicale au rămas cu siguranţă imemorabile constituind contactul determinant al acestora cu muzica vestului. De asemenea, prima audiţie a *Simfoniei de cameră pentru 12 instrumente solo, op. 33* de George Enescu, ce a avut loc la un an de la trecerea sa în nefiinţă, în interpretarea Filarmonicii dirijată de Constantin Silvestri a fost o revelaţie pentru tânăra generaţie, ademenindu-i modernitatea limbajului sonor, dar şi măiestria travaliului creator. Acest stâlp de forţă al literaturii componistice româneşti şi universale, *Simfonia de cameră* a lui George Enescu, le-a întărit decizia de a se îndrepta spre un tărâm sonor nou, cu drumuri sinuoase a căror parcurgere necesită o atitudine creatoare extrem de profundă, dar incitantă. „Ecourile acestei audiţii [...] în conştiinţele tinerilor compozitori îndeosebi, s-au dovedit de o deosebită însemnătate, fiind surprinşi să găsească în creaţia autorului *Rapsodiilor române* preocupările, mai exact, răspunsuri la preocupările lor de renovare stilistică pe care le căutau asiduu."[3] Şi dacă ne gândim la faptul că prima partitură compusă de A.

[1] Stroe, Aurel. *Muzica românească* (anchetă realizată de Luana Stan), în rev. *Muzica*, 1 / 2002, p. 5.
[2] Sandu – Dediu, Op. cit., p. 25.
[3] Cosma, Octavian Lazăr. *Universul muzicii româneşti: Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor din România (1920-1995)*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România, Bucureşti, 1955, p. 296.

https://biblioteca-digitala.ro

Rațiu imediat după absolvirea conservatorului, *Simfonia I*, datează din același an cu prezentarea în primă audiție absolută a *Simfoniei de cameră* semnată de George Enescu (1956), nu ne mai miră faptul că ea reprezintă materializarea schimbării radicale de direcție stilistică a lui Adrian Rațiu spre sfera serial-modală puternic cromatizată, schimbare continuată, din plin realizată și desăvârșită în *Suita pentru pian* și *Concertul pentru oboi, fagot și orchestră de coarde* (1962 – 1963).

În această ambianță social-politică, Adrian Rațiu este inovatorul de necontestat, dar și marele păstrător al tradiției. Pornind de la principiile estetice, și de la tehnicile sintactice texturiste enesciene, tânărul compozitor izbutește să-și găsească un stil propriu încă din primele sale partituri. „În acest proces fecund, elemente enesciene, post – și post – post enesciene se metamorfozează continuu. [...] Grupul post – enescian a deschis porți largi de regândire a muzicii pentru următoarele generații de compozitori și deja se pot vedea roadele în creația a numeroși muzicieni ai prezentului."[1] Deși apelează la tehnici riguroase de construcție, Adrian Rațiu nu neglijează melodia, într-o expresie sinceră și discretă, lirică uneori, tensionantă alteori, excelând prin capacitatea de a realiza o trăire interioară a sunetului. Dar această tematizare rezultă tocmai din modalitatea de concepție a scheletului întregii partituri, din afirmarea unei viziuni sugestive generatoare, din complexitatea limbajului serial-modal, în continuă prefacere, deschis permanent către adăugiri cromatice insidioase, atingând în momentele de climax ansamblul dodecafonic.

Deci, în creația lui A. Rațiu nu se poate vorbi de imitația strictă a stilului schönbergian și nici a serialismului integral al unui Boulez sau Stockhausen, deși există numeroase momente de multiserialism (biserialism în genere), bazându-se uneori pe mai puțin de douăsprezece sunete, integrat însă într-un sistem modal propriu.

Încetul cu încetul se observă o melodicizare mai accentuată, o clasicizare a materiei și a structurilor sonore, prin extragerea unor tipologii din spațiul baroc-renascentist, de ordin tehnic sau estetic și proiectarea lor în actualitate, reînnoite intern pentru a corespunde ideii pe care o dorește exprimată A. Rațiu, mentalităților și concepțiilor contemporane. Această schimbare, începută cu *Concertul pentru oboi fagot și orchestră de coarde*, se materializează explicit în *Partita pentru cvintet de suflători* (1966) și în *Concertino per la „Musica nova"* (1967), partituri definitorii pentru cea de-a doua etapă creatoare a lui A. Rațiu, cu influențe neoclasice, în care se simte clar o anumită limpezire a sonorităților, dar și a construcției arhitecturale. Atât în *Partită* cât și în *Concertino* articulațiile structurilor, modelate prin tehnici tipic baroce, respectă o simetrie perfectă, determinată de echilibrul liniilor melodice voit clasicizate, rezultate paradoxal din materialul sonor cu puternice cromatisme, nu arareori dodecafonic. De asemenea, principiul reducției afectează în ambele partituri diverse niveluri: desfășurarea în timp a întregului, densitatea, dimensiunea aproape minimală a paradigmelor, elemente divulgate și prin titulatura diminutivată – *Concertino*, deși relația solist – tutti este omniprezentă. „[...] Concizia este o

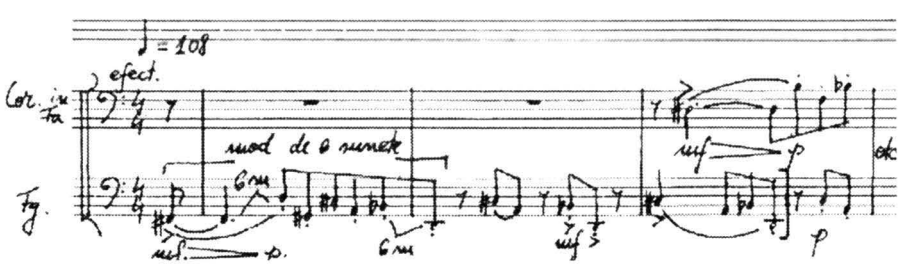
[1] Ghezzo, Dinu. *Muzica românească* (anchetă), în revista *Muzica*, 4 / 2002, p. 5.

https://biblioteca-digitala.ro

calitate rară, ce nu poate fi mimată, pentru că se naște la confluența unei reticențe intime față de locvacitatea retorică a falselor profunzimi, cu darul de a sesiza, rapid, o esență. În muzică, concizia se aliază cu un curaj specific, fiindcă, nesprijinit de precizia conceptului, gestul sonor se poate transforma, ispititor, dar facil, în figurații opulente, fără acoperire în idee."[1] După asimilarea și reflectarea modelului emblematic webernian, A. Rațiu a găsit forme originale, viabile, de ilustrare a chintesenței obiectului sonor.

Scrisă pentru patru instrumente de suflat din lemn (flaut, oboi, clarinet în si bemol, fagot) și o alamă (corn în fa), *Partita pentru cvintet de suflători* cuprinde șase părți de dimensiuni reduse ce poartă titluri evocatoare provenind din epoca barocă: *Intrada*, *Ricercar*, *Danza*, *Recitativo*, *Canzone* și *Ritornello*. A. Rațiu preia caracteristicile ce determină specificitatea acestor genuri integrându-le într-un limbaj modern, personal, printr-o savantă simbioză. La fel ca și în celelalte partituri care se încadrează în această perioadă de creație, nici aici A. Rațiu nu recurge la anumiți termeni specifici pentru a sugera tempoul, ci indică doar valoarea metronomică: *Intrada* ♩ = 90, *Ricercar* ♩ =108, *Danza* ♩ = 84, *Recitativo* ♩ = 72, *Canzone* ♩ = 72, *Ritornello* ♩ =168. Individualitatea fiecărei voci din cadrul polifoniei de tip baroc, lineare sau imitative, este dublată de independența liniilor orizontale din punct de vedere al tronsoanelor modale. Compozitorul concepe moduri proprii pentru fiecare instrument, principiu ce stă în exclusivitate la baza părții a II-a – *Ricercar*, anticipat în secțiunea centrală din cadrul formei tripartite a introducerii – *Intrada*, la care se va întoarce peste mai bine de zece ani în prima parte a *Trio-ului pentru flaut, oboi și clarinet* (1979).

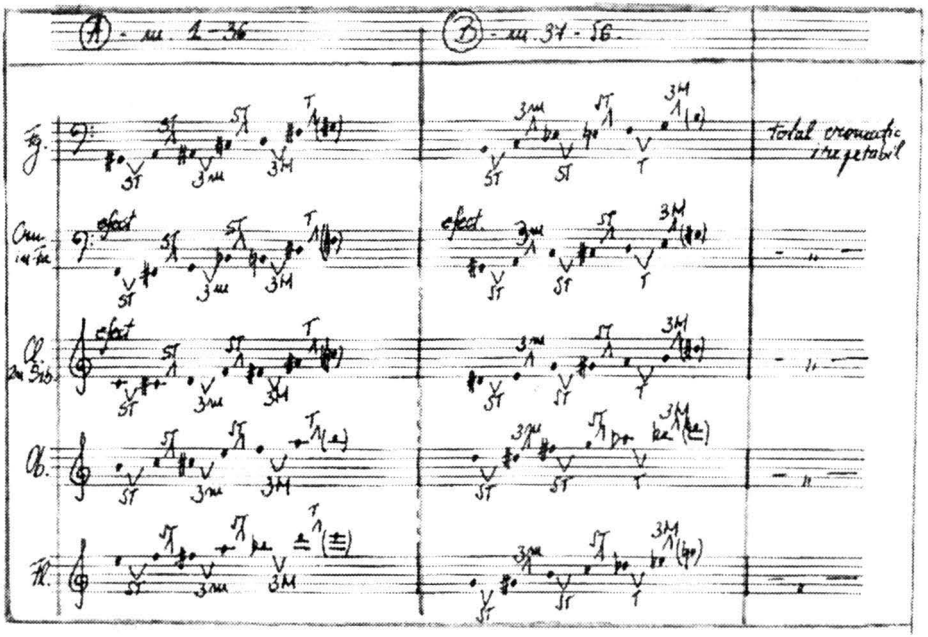
A. Rațiu creează un *ricercar* construit pe o singură temă expusă de fagot și imitat de toate instrumentele de la grav la acut, în ordine inversă față de cum sunt notate în partitură. Linia sonoră care va fi preluată strict este alcătuită din șase sunete, ultimele patru fiind repetate de două ori. Intervalul de sextă mică dispus la începutul și sfârșitul seriei, inițial ascendent, apoi descendent, încadrează trei salturi mici și un mers treptat în contur zigzagat, sincopa anacruzică din debut, dar și sunetele stacate imprimându-i un caracter dansant:



[1] Popovici, Fred. Citat extras de pe coperta discului *Adrian Rațiu: lucrări simfonice și camerale*, tiparul: *Electrecord*, ST-ECE 02328, N.I. 433 / 1977.

https://biblioteca-digitala.ro

În construcția sonoră a întregii părți A. Rațiu apelează la zece moduri simetrice de șase sunete alcătuite fiecare din trei semitonuri, un ton și două terțe, una mică și una mare. Fiecare instrument are sistemul lui propriu, evoluând pe câte două moduri ce însumează totalul cromatic. Macro-forma bipartită este dată bineînțeles de limbaj: în B apar pe fiecare linie structuri diferite între ele și complementare în raport cu cele din prima secțiune. Modurile întregului *ricercar* apar astfel:



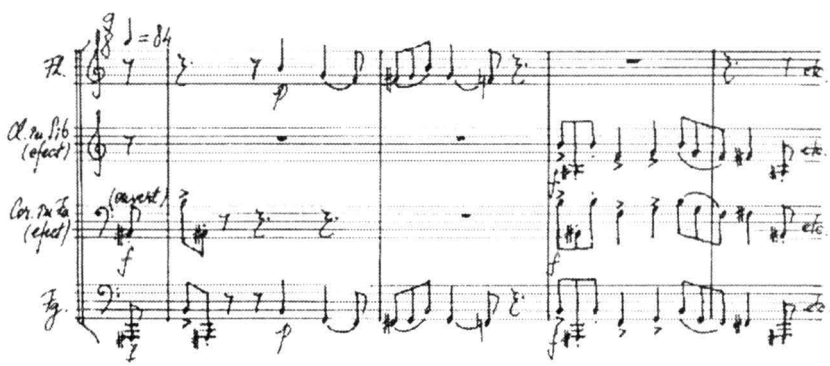
Modurile specifice sunt enunțate integral la începutul fiecărei secțiuni după care demersul se constituie din multiple permutări ale elementelor din alcătuirea lor. Debitul continuu și regularitatea pulsației specifice barocului muzical își găsesc replica în ritmica motorică din cadrul A-ului, a cărei culminație coincide cu climaxul dinamic și tensional din finalul secțiunii marcat printr-o scriitură complexă polifonică.

După o pauză generală, în B sunt expuse în contratimp alte cinci moduri, primul sunet din debutul fiecărei linii melodice fiind marcat cu un impuls, notat de compozitor prin indicația fp. Atmosfera devine mai relaxată, sugerată atât prin nuanțele preponderent scăzute, cât și prin economia de mijloace folosite: clarinetul, cornul și fagotul repetă două sunete, în interval de septimă mare, ascendentă-descendentă, în timp ce flautul, cu indicația *frullato - sempre pp*, combină trei sunete, extremele – cel mai grav și cel mai acut formând același interval. Doar oboiul își reafirmă modul integral în două triolete egale de pătrimi, dar imediat este îndepărtat de obsedantul joc de septime. Treptat și celelalte

https://biblioteca-digitala.ro

instrumente se retrag lăsând în final doar fagotul (cel cu care a și debutat *ricercarul*) să-și continue preocuparea și mai animat, cu accente alternativ când pe un sunet, când pe celălalt.

Partea a III-a, intitulată *Danza*, este o piesă vioaie și luminoasă, după cum se poate deduce și din titlu, cu caracter dansant. Ceea ce surprinde este construcția exclusiv în unison și octave a primelor două sisteme introductive și diversitatea aliajelor de instrumente care participă la aceasta. Călcând pe urmele lui G. Enescu, A. Rațiu va mai debuta cu unison în partea a II-a a *Cvartetului de coarde* din ciclul *Convergențe* (1987 – 1995). Sigur că acest element constituie o particularitate esențială a stilului compozitorului, care uzează de unison pe suprafețe largi în marea majoritatea a lucrărilor camerale. Mai mult, în ultima parte a *Sonatei pentru vioară și pian* (1991), pianul evoluează exclusiv în octave pe parcursul unei întregi secțiuni. Excepție fac: *Viziune nocturnă pentru violă și pian* (1964), *Transfigurări* (1974 – 1975), *Sonata a cinque* (1984), *Două piese pentru oboi și pian* (1994) și *From darkness to the light* (1997).

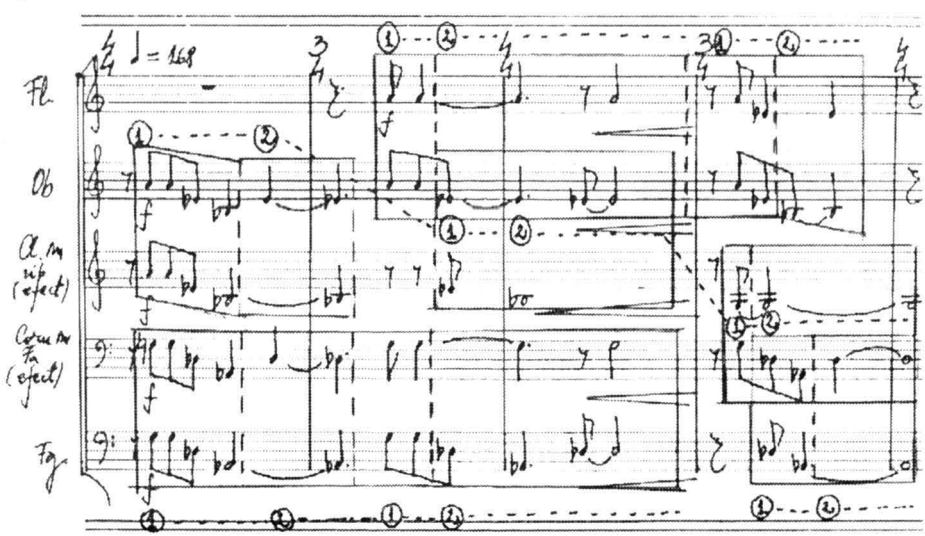
„[...] Unisonul nu este sărac, ci, dimpotrivă, este de o mare plenitudine, este bogat ca un fluviu care curge impetuos și în care simțim o profunzime de trăiri"[1], afirma compozitorul într-un interviu acordat revistei *Muzica*, publicat în anul 1991. Și într-adevăr ascultându-se secțiunea introductivă din *Danza* frapează complexitatea intrinsecă a unei scrieturi enorm de simplă în esență, dar și măiestria cu care este realizată. În debut, cornul și fagotul expun în octave același motiv din finalul *ricercarului* alcătuit din două salturi zigzagate de septimă mare, interval care alături de terțe și secunde va constitui diverse linii sonore scurte prezentate tot la unison:

Macro-forma acestei părți este gândită asemănător cu cea din *Intrada*, fiind tripartită, cele două secțiuni extreme, reduse ca dimensiune, având rol de introducere și concluzie a demersului polifonic median.

[1] Rațiu, Adrian. *Limbaje componistice (I) – Convorbire cu compozitorul Adrian Rațiu* (interviu realizat de Despina Petecel), în revista *Muzica*, 2 / 1991, p. 7.

https://biblioteca-digitala.ro

Părțile a IV-a și a V-a (*Canzone* și *Ritornello*) se desfășoară în aceeași viteză, prezentând o anumită transparență a sonorităților. Dar ceea ce le mai unește este simplitatea sintactică, dată de primordialitatea melodiei, ce ajunge să absoarbă în vârtejul său ceilalți parametri. *Recitativo* este o piesă monodică ce propune patru desfășurări solistice succesive: flaut, clarinet, corn și fagot pe o linie sonoră evocativă, pastorală, treptat cu accente nostalgice, a cărei curbă expresivă conduce melodia serial-modală pe un ambitus larg, într-o respirație liberă. *Canzone* scoate la suprafață tot parametrul melodic, printr-o scriitură monofonică susținută de lungi pedale acordice cu structuri asemănătoare. Și aici, ca și în *Recitativo* se poate observa includerea ornamentului în demersul melodic, specifică într-o oarecare măsură perioadelor ante-clasice, favorizată și de tempo-urile lente.

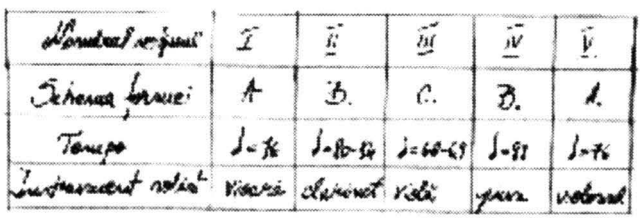
Ritornello, cea de-a șasea și ultima parte, este și cea mai dansantă, mai energică și jovială dintre toate. Trei elemente tematice vioaie au repercusiuni asupra formei (bipartită + concluzie). În *Ritornello* există însă și două momente de eterofonie plasate în scopul echilibrării și simetrizării întregii partituri, ținând cont că aceasta a debutat cu aceeași structură. Inițial apare ca o contra-linie în prima expunere a temei a doua, la flaut și clarinet, remarcându-se prin simplitate și economia mijloacelor, apoi la începutul B-ului, A. Rațiu creează o formă complexă acestei structuri prin suprapunerea a două și trei eterofonii rezultate din combinații timbrale diferite: oboi – clarinet / corn – fagot; flaut – oboi / oboi – clarinet / corn – fagot; flaut – oboi / clarinet – corn / corn – fagot; unde fiecare cuplu de instrumente va produce o alternanță de momente 1 (de contopire a timbrurilor) cu momente 2 (de ramificare a lor într-o desfășurare plurimelodică). Aceste două stări distincte, din cadrul eterofoniilor suprapuse, uneori coincid pe verticală (1 / 1; 2 / 2), alteori dimpotrivă:



https://biblioteca-digitala.ro

Dar, Adrian Raţiu recurge şi la alte elemente concrete determinante ale simetriei macro-arhitecturale. În *Concertino per la „Musica nova"* echilibrul nu mai este consecinţa funcţiei sintactice, ci a vitezei (partea I şi a V-a au aceeaşi valoare metronomică) şi a modului în care se succed structurile, adică a materiei propriu-zise (secţiunile fiind arcuite într-o formă palindromică); acest tip de simetrie (arhitecturală nonretrogradabilă) stă de altfel şi la baza fiecărei părţi (din cele trei) a *Sonatei pentru vioară şi pian* (1991).

Compus la un an după *Partita pentru cvintet de suflători*, în 1967, şi destinat renumitului cvintet condus de pianista şi compozitoarea Hilda Jerea (alcătuit din: clarinet, violină, violă, violoncel şi pian), *Concertino per la „Musica nova"* se detaşează prin expresivitatea liniilor sonore preponderent lirice de esenţă contemporană, cu numeroase momente de meditaţie şi introspecţie integrate într-un flux dinamic, în care tehnica variaţiei se conjugă cu dialoguri polifonice nu arareori tensionante, echilibrate din când în când printr-o intersecţie timbrală unimelodică sau prin segmente izoritmice de coral. A. Raţiu propune: 5 părţi (ce se înlănţuie fără întrerupere) contrastante ca mişcare, prin reactualizarea tiparului lent – repede - lent, 5 soliști diferiţi (în fiecare parte alt component al cvintetului) şi un limbaj sonor în care predomină modul 5 cu transpoziţie limitată a lui O. Messiaen.



Dar, împărţirea partiturii în cinci segmente, aproximativ egale ca întindere, nu este rezultatul unei necesităţi muzicale de ordin interior, constructiv, ci al dorinţei compozitorului de ai da posibilitatea fiecărui instrumentist să-şi demonstreze calităţile tehnice şi mai ales expresive pe parcursul unei secţiuni (ţinând cont că lucrarea nu constituie atât un exerciţiu de virtuozitate, cât poate crea probleme interpreţilor în comprehensibilitatea bogăţiei semantice pe care o deţine). „[...] Elocvenţa structurală a *Partitei* este aici înlocuită de ambiguitatea anumitor parametri, prin disimularea lor *sui generis* pe planul senzaţiilor muzicale şi nu pe cel al conceptelor."[1]

În cadrul unei expresii lapidare, detaliul, proiectat la diferite niveluri ale faptului muzical, devine treptat preocuparea esenţială a lui A. Raţiu, întrebuinţându-l ca element de mobilitate, de obţinere a culorii şi varietăţii. „Aplicarea spre detaliu, spre <<tărîmul aproapelui>> pe care compozitorul <<îl vede>> şi şi-l însuşeşte explică, în bună măsură, tehnica artizanală, trasînd în plan

[1] Dănceanu, Liviu. *Portrait*, în revista *Muzica*, 1 / 1984, p. 44.

https://biblioteca-digitala.ro

cantitativ - mensurabil latura semifecundă a creației sale."[1] Prin aceste constelații sonore A. Rațiu dezvoltă o tehnică de compoziție prin care renunță la arhitectura formelor mari în favoarea unei macro-articulații mozaicate. Pentru aşi urma viziunea muzicală mentală, a cărei materializare implică lucrul cu micro-entități mobile generatoare de structură, compozitorul conştientizează necesitatea acordării unor cât de mici libertăți interpretului. Deci, Adrian Rațiu nu s-a mulțumit doar cu experimentarea multiserialismului, receptivitatea şi entuziasmul față de nou l-au determinat să cocheteze şi cu alte tehnici avangardiste inaugurate între timp. Astfel, nici diferitele tipuri de aleatorism nu-l lasă indiferent, după mai bine de zece ani de la primele încercări creatore manifestate în această direcție ale lui J. Cage, K. Stockhausen sau P. Boulez, A. Rațiu scoate la iveală o serie de partituri ce-i oferă interpretului o oarecare libertate de manifestare, totuşi destul de bine controlată de compozitor. Prin urmare, se poate afirma că noutatea în partiturile camerale ale lui A. Rațiu rezidă şi din revalorizarea interpretului, care se angajează în luarea unor inițiative, plecând de la propunerile compozitorului.

Aleatorismul a fost asimilat de A. Rațiu în diferite concretizări creatoare, astfel: **1.** *Monosonata I* (1968) şi *Monosonata a II-a* (1969), ca opere deschise, în prima prin libertatea alegerii initium-ului, în a doua prin multiplele variante permutatorii de combinare a celor trei portative din cadrul fiecărei secțiuni; **2.** *Constelații* (1970) în care interpretul are putere de decizie asupra unor parametri din cuprinsul câtorva paradigme; **3.** *Impresii pentru ansamblu de cameră* (1969), cvintetul *Transfigurări* (1974 – 1975), *Trio-ul pentru flaut, oboi şi clarinet* (1979 – 1980), *Convergențe II pentru cvartet de coarde* (1988), *Sonata pentru vioară şi pian* (1991) sunt hibridate prin jocul dintre mai puțin structurat şi organizat, articulat. Toate secțiunile improvizatorice ale acestor partituri nu au indicație de tempo sau valoare metronomică şi nu sunt încadrate în măsuri, uneori este indicat timpul în secunde în care interpretul va trebui să execute o micro-structură. Ele se evidențiază atât prin paleta timbrală multicoloră rezultată din varietatea modalităților de atac, cât şi prin economia de mijloace exemplară la baza căreia se află principiul repetitivității. Deşi aleatorismul a apărut ca o reacție împotriva serialismului instituționalizat, ce impunea un efort intelectual de maximă abstractizare, A. Rațiu, în noua sa relație cu interpretul, nu renunță nici la tehnica serială, nici la o anumită rigurozitate constructivă, reuşind să stabilească un echilibru perfect între determinare şi indeterminare.

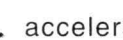
Monosonata I (1968) este alcătuită din 15 secțiuni, fiecare desfăşurându-se pe câte un sistem, dispuse în cerc. Interpretul va putea începe cu oricare din ele, urmărind succesiunea stabilită de compozitor până la sfârşitul partiturii, după care va executa primele secțiuni, în aceeaşi ordine determinată, până când se ajunge la punctul de pornire. Titlul de *monosonată* este dat de succesiunea a trei tempo-uri contrastante, specifică accepțiunii clasice a genului, integrate într-o singură parte. Astfel, interpretul are două variante de opțiune: repede - lent - repede sau lent - repede - lent. În mod facultativ, după executarea întregului material va putea

[1] Dănceanu, Liviu. *Compozitori contemporani – Adrian Rațiu*, în revista *Ateneu*, Bacău, anul 21, 3 / 1984, p. 13.

https://biblioteca-digitala.ro

adăuga și o concluzie, în care va relua una din cele 15 secțiuni (la alegere), dar într-un tempo opus celui din prima ei expunere. Acesta este setul de reguli, expus în agenda partiturii, de care trebuie să țină cont interpretul în realizarea macroformei.

Pentru a putea preveni eventualele fricțiuni care ar putea surveni între viziunea sa estetico-muzicală și varianta creativă momentană a interpretului, Adrian Rațiu recurge la foarte puține formule aleatoare, care oricum ar fi interpretate nu au puterea de a opera modificări de substanță la nivel microstructural. Astfel, contribuția executantului la acest nivel se rezumă la permutările sunetelor unui modul, celelalte indicații din prefața partiturii având mai degrabă rolul de a simplifica scriitura, de exemplu: o serie de semne grafice desemnează diferite tipuri de clustere sau de fermate, de asemenea termenii agogici, *accelerando* și *rallentando* sunt ilustrați prin alte simboluri specifice:

 accelerando,  rallentando; cluster pe clape albe,

cluster pe clape negre, cluster pe clape albe și negre; fermată scurtă,

fermată de durată medie, fermată lungă.

Scindarea în planul detaliului are ca rezultat dispunerea materialului în module, ce prezintă configurații foarte contrastante, și care prin alternanțe rapide creează întregului o imagine de miscelaneu. „Preponderența detaliului – element originar, determinant – se exercită fie în punctele de plecare ale demersurilor taxinomice, fie în momentele de articulare, de vertebrare a întregului – momente inițiale ale demersurilor generative."[1]

De asemenea, scriitura pianistică este deosebit de complexă, compozitorul recurgând la procedee dintre cele mai variate: pe de o parte desființează măsurile din interiorul fiecărei secțiuni, barele marcând doar sfârșitul acestora, pe de altă parte discursul oscilează între textura polifonică și cea în blocuri, nu de puține ori constituită din clustere succesive sau în glissando, în interiorul căreia fiecare grup de sunete are o intensitate proprie de obicei opusă celui anterior și ulterior. În *Monosonata I* „există acest tip caleidoscopic pe care l-am urmărit mereu. Sunt, deci, micro-structuri ce constituie puncte de alternanță rapidă între diverse profiluri sonore foarte contrastante și foarte colorate."[2]

Analogia cu *Klavierstücke* de K. Stockhausen este evidentă atât prin unele procedee pianistice cât și prin tipul de aleatorism (compozitorul german propunând în *piesa a XI-a* o muzică pentru 19 formanți care se succed liber, într-o ordine aleasă de interpret). Dar, există și numeroase momente în care *Monosonata I* a lui A. Rațiu amintește de scriitura pianistică a lui O. Messiaen, a cărui *Modul de valori și intensități* la marcat de altfel și pe K. Stockhausen, inventând noi modalități de atac. Însă modernitatea limbajului lui A. Rațiu, precum și similitudinile existente cu

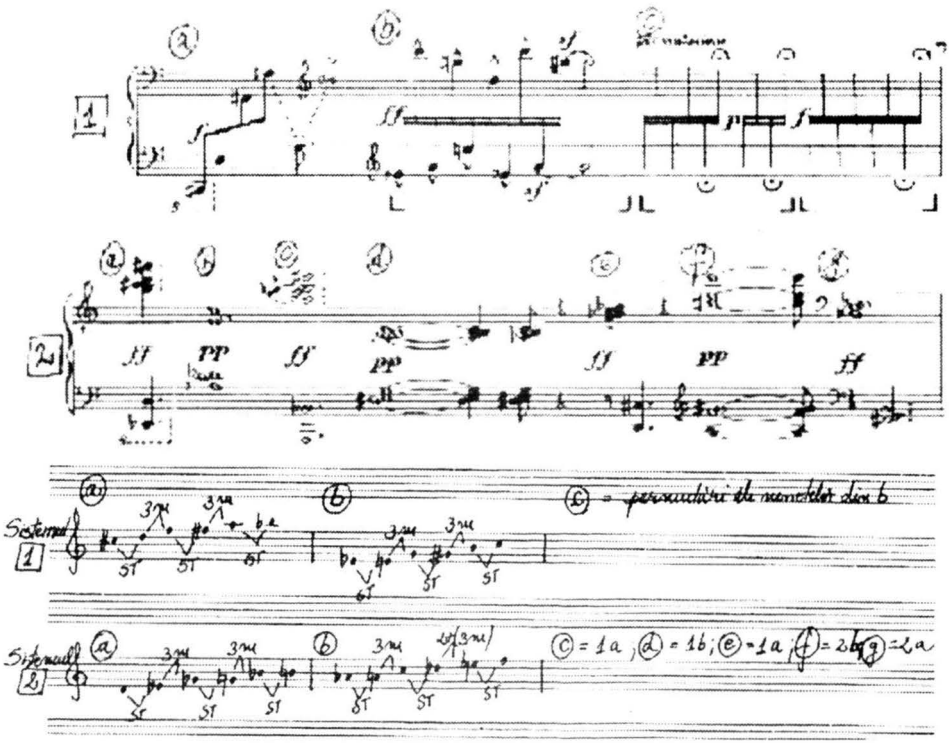
[1] Ibidem.

[2] Rațiu, Adrian. *„Convergențele" unei vieți – Adrian Rațiu la 70 de ani* (interviu realizat de Despina Petecel), revista *Muzica*, 4 /1998, p. 68.

https://biblioteca-digitala.ro

textura compozitorului francez, nu se manifestă la acest nivel, *Monosonata I*, fiind construită pe baza unei simetrii permanente, utilizează tehnici pianistice tradiționale, dar foarte variate.

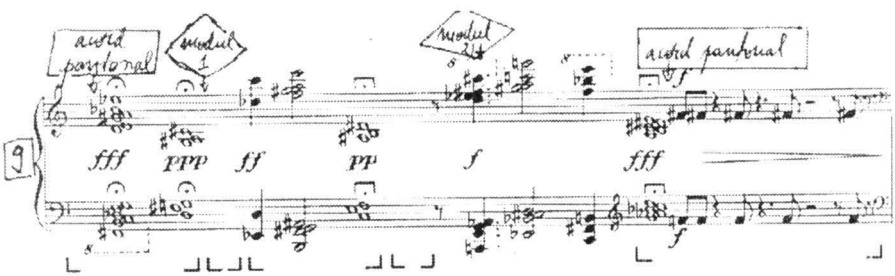
Construcția întregii lucrări are la bază două procedee de înlănțuire a materialului sonor, desigur că limbajul se schimbă după fiecare secțiune. Primul ar fi folosirea unui anumit mod divizat în două tronsoane pe parcursul unui întreg sistem. De pildă secțiunile 1 și 2 valorifică câte două transpoziții ale modului ST-3m, ce însumează totalul cromatic. Debutul fiecăreia dintre ele este marcat de prezentarea integrală a seriei dodecafonice, în prima prin două constelații de sunete, urmând ca interpretul să efectueze diverse permutări ale componentelor celui de-al doilea tronson, în sistemul secund prin două blocuri, după care celelalte înlănțuiri armonice se vor constitui pe baza materialului unei anumite transpoziții, din cele patru expuse:



Același lucru se întâmplă și în sistemul 3, care se construiește în exclusivitate pe două tronsoane alcătuite fiecare din două terțe mari și trei semitonuri. Într-o altă manieră organizează compozitorul materia sonoră a unui mod de opt sunete în secțiunea a V-a, distribuind patru la mâna dreaptă (si, mi, fa, si bemol) și cealaltă jumătate la mâna stângă (do#, fa#, sol, re), parcursul

https://biblioteca-digitala.ro

fiecărui portativ fiind reprezentat de permutările fenomenelor sonore proprii, de data aceasta nelăsate la latitudinea interpretului, ci notate strict de compozitor.

Al doilea procedeu constă în abordarea unei metode generative, pornind de la minimum de informații ce evoluează prin acumulări treptate de obiecte sonore; de la ideea deschiderii către infinite posibilități de transformare a substanței inițiale, spre o combinare a unor paradigme rezultante. Fiecare celulă –model se preface într-o constelație deschisă adausurilor exterioare (secțiunile 6 și 7), iar în situația în care se epuizează totalul cromatic, se prezintă un alt modul apt la rândul lui de metamorfozări. Este cazul secțiunii a IX-a, în care după expunerea unui acord pantonal, este prezentat modelul - o armonie de șase sunete, ce va fi transfigurată prin preluări, eliminări și completări de puncte sonore până la atingerea ansamblului cromatic de douăsprezece. Procedeul se repetă apoi având ca punct de pornire un modul omofon de opt sunete, pentru ca în final complexul dodecafonic reafirmat integral într-un singur bloc sonor, ca la început, să constituie gramatica exclusivă a secțiunii polifonice următoare:

Pe aceeași tehnică, a pulverizării sateliților sonori constitutivi sistemului dodecafonic în particule multiple, se organizează și piesa *Constelații* (compusă în 1970), a cărei titlu îi dezvăluie esența constructivă. Fiind scrisă pe câte două sisteme, partitura admite trei variante de execuție: la pian (la două mâini), caz în care ajutându-se de pedală, interpretul va încerca să cuprindă totalul de informații, la două piane sau la pian și bandă magnetică, unde în procesul de redare se va ține seama și de indicațiile dinamice notate în paranteze, realizându-se cu ajutorul amplificării. Tehnica de filigran este dusă mai departe în *Constelații* prin structuri preponderent omofone unde se observă preferința compozitorului pentru anumite construcții verticale, cu care operează pe parcursul unei întregi secțiuni (ce nu se rezumă doar la un singur sistem ca în *Monosonata I*). Astfel, există momente realizate numai prin succesiuni de clustere, de acorduri de cvarte paralele sau de blocuri libere, dar și prin alternanța acestora.

Aportul creator al interpretului se manifestă la nivel intern atât prin posibilitatea de a alege ordinea succesiunii unor structurii omofone, la baza cărora se află același arhetip evolutiv ca în *Monosonata I*, cât și prin repetarea variată a unor morfeme sonore. Totodată, recurgând la o notație simplificată, aproximativă a duratelor, relativ uniformă (optimi, pătrimi, note întregi, în general) fără indicații agogice însoțitoare, compozitorul îi oferă libertatea tălmăcitorului de

https://biblioteca-digitala.ro

a ieși din acest tipar ritmic invariabil în funcție de propriul gust estetic. Interpretul este limitat însă de notațiile precise privind timpul (măsurat în secunde), în care trebuie să se desfășoare fiecare micro-structură modulară, ce poate fi alcătuită dintr-un bloc acordic sau din mai multe fenomene sonore pe axă orizontală. Ca și în *Monosonata I*, atenția compozitorului se îndreaptă asupra indicațiilor dinamice, cu aceleași contraste ce delimitează grupurile de sunete, dar și cu nuanțe intermediare, fapt ce contribuie la arhitectura caleidoscopică a piesei. *Constelații* reunește „imaginile unui joc pianistic îmbogățit de datele modernității, cu exploatarea rafinată a densităților acordice, a pedalelor, a clusterelor, a cîntatului direct pe corzi... În adîncuri, lucește aceeași curată emanație a formulării aforistice."[1]

Dacă cele două sisteme din *Constelații* vizau sursa emitentă, cele trei portative din *Monosonata a II-a*, prin combinare, au repercusiuni asupra formei. Partitura este alcătuită din trei secțiuni, fiecare conținând câte patru sisteme a câte trei portative notate cu A, B și C de sus în jos. Interpretul va executa doar două din ele, putând alege la fiecare secțiune în parte între A-B și B-C, după terminarea lucrării fiind obligat să execute și cealaltă variantă. Deci, își va putea schimba opțiunea de la o secțiune la alta, iar B-ul având rol de *cantus firmus*, trebuie să fie omniprezent. Astfel, în funcție de criteriul de alegere rezultă o constelație de opt variante a câte două posibilități:

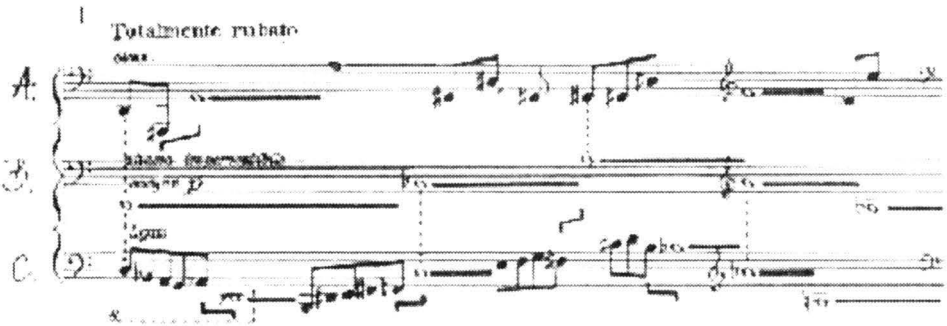
a) prin uniformitate
b)
varianta 1. - **I.** A+B, **II.** A+B, **III.** A+B; varianta 2. - **I.** B+C, **II.** B+C, **III.** B+C.
"_____. - **I.** B+C, **II.** B+C, **III.** B+C; "_____. - **I.** A+B, **II.** A+B, **III.** B+C.

c) prin alternanță
d)
varianta 1. - **I.** A+B, **II.** B+C, **III.** A+B; varianta 2. - **I.** B+C, **II.** A+B, **III.** B+C.
"_____. - **I.** B+C, **II.** A+B, **III.** B+C; "_____. - **I.** A+B, **II.** B+C, **III.** A+B.

c) prin păstrarea aceleași opțiuni pentru primele două secțiuni sau ultimele două
varianta 1. - **I.** A+B, **II.** A+B, **III.** B+C; varianta 2. - **I.** B+C, **II.** B+C, **III.** A+B.
"_____. - **I.** B+C, **II.** B+C, **III.** A+B; "_____. - **I.** A+B, **II.** A+B, **III.** B+C.
"_____. - **I.** A+B, **II.** B+C, **III.** B+C; "_____. - **I.** B+C, **II.** A+B, **III.** A+B.
"_____. - **I.** B+C, **II.** A+B, **III.** A+B; "_____. - **I.** A+B, **II.** B+C, **III.** B+C.

[1] Popovici, Fred. Citat extras de pe coperta discului *Adrian Rațiu: lucrări simfonice și camerale*, tiparul: *Electrecord*, ST-ECE 02328, N.I. 433 / 1977.

https://biblioteca-digitala.ro

Linia sonoră principală (B) se detașează de celelalte prin pedalele lungi inițial simple, în ultima secțiune duble, de secundă, de la care compozitorul nu se abate nici o clipă până la sfârșitul partiturii, prin acestea epuizându-se de patru ori totalul cromatic, cu unele repetări și eliminări. Dar scriitura portativului A este aproape identică cu cea din C, ambele evoluează în prima și a treia secțiune prin succesiuni de grupuri de optimi cu sprijin pe notă întreagă, iar în cea mediană, exclusiv prin puncte acordice în A și arpegiate în B, foarte scurte, folosindu-se însă tronsoane modale diferite:

Deci, oricare variantă s-ar lua în calcul (A+B sau B+C) tocmai datorită acestor similitudini evidente (între A și C), nu poate afecta în măsură prea mare macro-forma, care poate fi considerată tripartită cu repriză variată.

Dacă în *Monosonata I* și în *Constelații*, A. Rațiu demonstrează un adevărat cult pentru detaliul dinamic, în partitura de față singura indicație de acest fel este prezentă la începutul portativului al doilea. Dar compozitorul specifică în prefață faptul că amplitudinea depinde strict de frecvența pe unitate de timp. Astfel, fiecăreia din cele două durate opuse (optime și notă întreagă), care stau la baza întregului demers intonațional, îi este specifică o anumită intensitate, cele două nuanțe aflându-se în relație de extremitate. Deci, întotdeauna valorile lungi vor fi atacate în piano, iar cele scurte în forte. De asemenea, acestea din urmă trebuie executate staccato în portativul A și legato în C.

Impresii pentru ansamblu de cameră (1969) și *Cvintetul „Transfigurări"* reprezintă poate prelungirea spiritului debussyan. Dar numai culorile estompate, sugestive și rafinate, echilibrul bine stabilit între fluiditate și rigurozitate, transparență și afluență sunt de factură impresionistă, căci limbajele sonore, mijloacele de realizare, ideile și sentimentele, modul de concepere al arhitecturilor, sunt determinate de concepțiile sale estetice. Cât de importantă este muzica debussyană, ca punct de plecare în componistica actuală, relatează Adrian Rațiu într-un interviu acordat revistei *Muzica* în anul 1998: „E adevărat că Debussy se situează cumva la începutul drumului meu și nu mă dezmint deloc; adică mă reîntorc întotdeauna la el cu plăcere. Este unul din compozitorii care mi se par

https://biblioteca-digitala.ro

hotărâtori pentru destinul muzicii contemporane."[1] Concizia, dar și eficacitatea gestului sonor se reflectă și mai intens în aceste două partituri, ce apar ca niște mozaicuri în care sunt amestecate detalii eterogene, microstructuri pregnante, concentrate în informație, înfățișate la toate nivelurile faptului muzical.

Impresii pentru ansamblu de cameră, compusă în anul 1969 și premiată de U.C.M.R. în 1972, este o suită alcătuită din zece piese scurte, destinate unui ansamblu format din zece instrumentiști, pe o durată de zece minute. Lucrarea este scrisă pentru o formație ce reunește patru compartimente timbrale diferite: suflători din lemn (flaut, clarinet și fagot), percuție, pian și corzi. În cele zece *impresii*, de câte un minut fiecare, ce se înlănțuie fără întrerupere, sunt indicate opt combinații parțiale ale grupelor instrumentale și două ansambluri, astfel: 1) suflători – pian – corzi, 2) suflători – percuție – corzi, 3) percuție – pian – corzi, 4) suflători – pian – corzi, 5) *tutti*, 6) suflători – percuție – pian, 7) percuție – pian – corzi, 8) suflători – pian – corzi, 9) se succed imitativ diverse combinații de câte două instrumente sau grupuri, până la sfârșit fiind prezent fiecare compartiment, 10) *tutti*. Din această enumerare, se poate observa, pe de o parte prezența unei anumite combinații timbrale în mai multe piese, cum ar fi suflători – pian – corzi în prima, a IV-a și a VIII-a, precum și percuție – pian – corzi în a III-a și a VII-a, pe de altă parte plasarea simetrică, după câte patru piese a secțiunilor de ansamblu, momente mai dense care au rolul de a reuni toate compartimentele într-un conglomerat timbral, pentru a le reda apoi libertatea în ași găsi noi parteneri de dialog.. Sigur că nu se poate pune în discuție ideea unei profunzimi mai accentuate în secțiunile de tutti, din punct de vedere sugestiv și al complexității, partitura este extrem de unitară. „Contrastele, cerute de logica interioară a unei astfel de gîndiri, se consumă în zone diferite ale limbajului sonor (o densitate sporită a vocilor ansamblului nu este opusă mecanic alteia scăzute, ci unui alt tip de densitate, de exemplu, al paletei timbrale; etc.), fiindcă numai astfel compozitorul rămîne consecvent cu sine însuși, în dorința de a elimina mecanismul previzibil și deci necreator de substanță emoțională nouă."[2]

Dualitatea libertate/constrângere se manifestă atât la nivel macrostructural cât și la cel micro. Forma circulară avertizează că partitura poate debuta cu oricare din cele zece impresii. De asemenea, acestea sunt gândite de la mai puțin organizat, treptat spre rigurozitate și strictețe constructivă, astfel: primele două piese nu au nici un fel de indicație de tempo și nu sunt încadrate în măsură, fiind doar împărțite în scurte fragmente de cinci secunde. Interpretul va trebui să se încadreze în acest timp având la dispoziție doar două tipuri de valori opuse: scurte – de optimi și lungi – de doimi. Deși compozitorul indică formulele ritmice de evoluție a muzicii, predominând grupurile de optimi urmate de notă lungă, uneori însă aceasta din urmă putând fi precedată și de valoare scurtă izolată, ele nu pot fi absolutizate. Durata notelor egale, identice din punct de vedere grafic, în mod paradoxal este flexibilă, depinzând de numărul de puncte sonore al fiecărui fragment

[1] Rațiu, Adrian. *„Convergențele" unei vieți – Adrian Rațiu la 70 de ani*, în rev. *Muzica*, 4 / 1998, p. 68.
[2] Popovici, Fred. Citat extras de pe coperta discului *Adrian Rațiu: lucrări simfonice și camerale*, tiparul: *Electrecord*, ST-ECE 02328, N.I. 433 / 1977.

https://biblioteca-digitala.ro

de cinci secunde, dar și de varietatea nuanțelor expresive pe care le degajă muzica acestor prime două piese. Deci interpretului i se oferă o oarecare libertate, deși este încorsetat de timp.

Măsura și tempoul (exprimat în valoare metronomică) vor fi indicate începând din secțiunea a treia până la sfârșit. Predomină măsura binară de 4/4 (excepție făcând piesa a treia – 3/4), și tempo-urile intermediare; de asemenea mai multe *impresii* se desfășoară în aceeași viteză, printre care și ambele secțiuni de ansamblu (pătrimea = 84).

A. Rațiu optează pentru o curgere expozitivă, de factură debussyană, desfășurată pe axă temporală în genere și caracterizată prin fluiditatea și libertatea aparentă a micro-structurilor, prin subtila transformare a agregatelor armonice, a căror statism se opune jocului tensiune-relaxare. „Folosirea micro-structurilor [...] transformă actul componistic într-un proces dialectic de gestiune a partiturii pornind de la un număr de coordonate imanente ei; muzica devine produsul unui cod generator propriu fiecărei compoziții, cod ce funcționează după legități specifice și, ceea ce este foarte important, de mare generalitate."[1]

O vastă simbioză între diferite tehnici și forme componistice se întâlnește în pagini precum: *Cvintetul „Transfigurări"* (1974-1975), *Trio pentru flaut, oboi și clarinet* (1979-1980), *Sonata pentru vioară solo* (1985), *Trio pentru pian, clarinet și vibrafon* (1987), *Sonata pentru vioară și pian* (1991), *Ciclul „Convergențe"* (1987-1995), unde stileme modal-arhaice autohtone și universale, ce coexistă cu sonorități de factură barocă sau impresionistă, sunt transfigurate și filtrate pentru a se plia personalității creatoare a compozitorului.

De asemenea, la Adrian Rațiu transfigurările modale, prin capacitatea lor de determinare, prin flexibilitatea și permanenta prefacere a conținutului, sunt investite din ce în ce mai clar cu un rol fundamental de generare formală (mai ales în: *Cvintetul „Transfigurări"*, *Trio pentru flaut, oboi și clarinet*, *Ciclul „Convergențe"*). Aceasta explică marea varietate de arhitecturi create, și nu e de mirare că, în general, ele anulează conceptul clasic de formă muzicală. Viziunea primordială a compozitorului asupra creației implică, în partiturile semnalate, realizarea în prealabil a unei „scheme" modale, dar nu ca scop în sine, ci ca mijloc de organizare superioară a materialului, capabilă să producă reacții puternice, emoții pure.

La Adrian Rațiu, logica argumentației fiecărui sunet în parte, repartizat la un anumit timbru, și nu la altul, nu exclude factura sensibilă a ideilor riguros construite, ci din contră favorizează o expresivitate particulară acestora.

Oscilația ansamblului cameral, precum și raportul *i solisti – i ripieni* specific concerto-ului grosso, caracterizează și cvintetul *Transfigurări* Compus în anii 1974 – 1975 pentru formația „Muzica Nova" ca și *Partita pentru cvintet de suflători*, cvintetul *Transfigurări* conține în mod similar cu *Impresii pentru ansamblu de cameră* 21 de secțiuni foarte scurte plus o introducere (înlănțuite fără întrerupte),

[1] Popovici, Fred. *„Impresii pentru ansamblu de cameră" de Adrian Rațiu*. în revista *Muzica*. 6 / 1976. p. 21.

https://biblioteca-digitala.ro

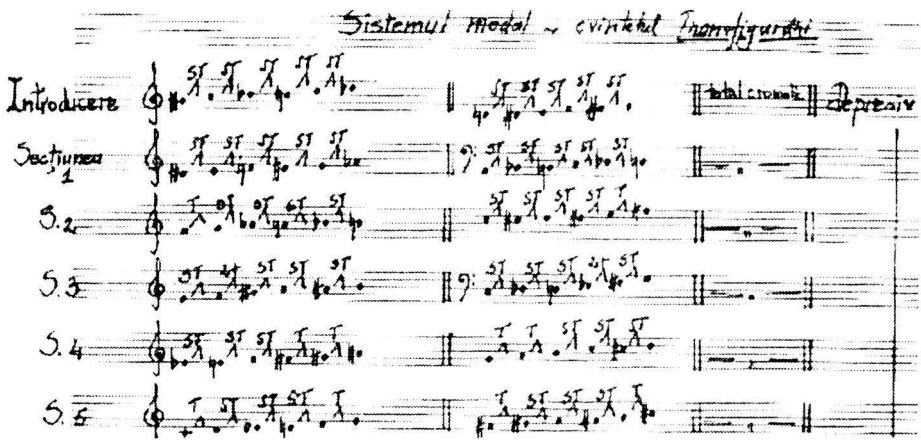
dintre care 10 duete instrumentale, (fiecare implicând alți parteneri), între care sunt plasate 11 secțiuni de tutti.

Din nou este prezentă dualitatea precizie-libertate constructivă, fiind foarte clar delimitate însă. Astfel, secțiunile de duo au un caracter preponderent aleatoric în scopul realizării unor momente de maximă virtuozitate (cadențiale), unei muzici de atmosferă, meditative sau dimpotrivă estrem de colorată, iar cele de tutti sunt riguros notate prin mijloace componistice tradiționale.

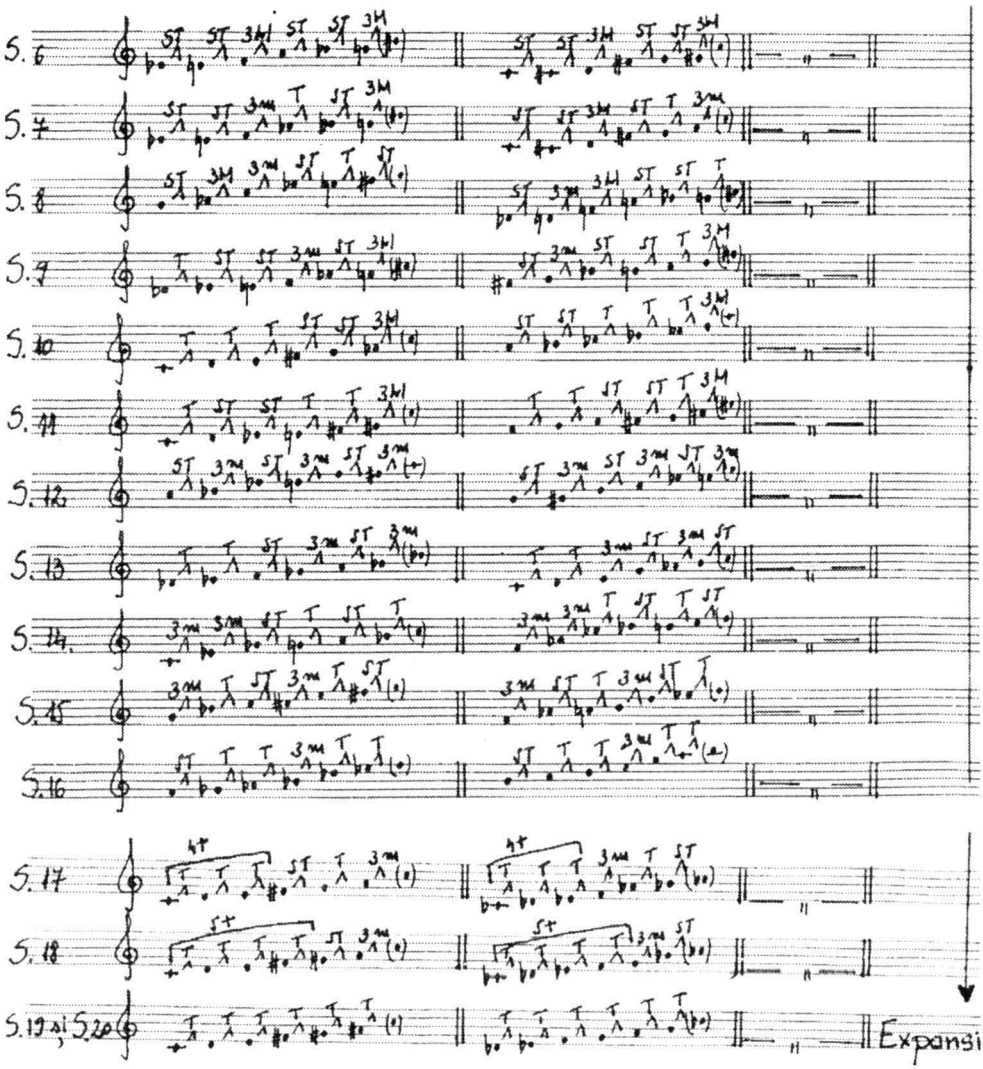
Partitura este gândită ca o evoluție treptată de la întuneric spre lumină. Pentru realizarea acestui deziderat A. Rațiu apelează la 21 de forme modale pornind de la o aglomerare de semitonuri și ajungând în final la scara hexatonală debussyană. Partitura debutează astfel printr-un „conglomerat în registrul grav, ca un fel de întuneric, cucerind treptat, treptat, spațiile rarefiate ale muzicii; adică se înalță către registrul acut devenind din ce în ce mai epurată, mai clarificată, mai îndulcită.

Lucrarea se termină în registrul supraacut unde e atinsă acea transfigurare."[1] Compozitorul folosește în fiecare secțiune câte două moduri simetrice (uneori în oglindă), complementare de șase sunete care alcătuiesc totalul cromatic.

Iată care sunt cele 42 de scări modale la care recurge A. Rațiu în cvintetul *Transfigurări*:



[1] Rațiu, Adrian. *„Convergențele" unei vieți – Adrian Rațiu la 70 de ani*, în rev. *Muzica*, 4 / 1998, p. 70.

https://biblioteca-digitala.ro

Se poate observa din tabelul de mai sus simetrizarea modală la nivel macro prin consimilitudinea, pe de o parte dintre introducere și secțiunea I (scările ambelor fiind alcătuite numai din semitonuri), pe de altă parte a ultimelor două secțiuni (în care sunt folosite transpozițiile hexatonalului). De asemenea diferite secțiuni succesive au aceeași configurație modală, componentele intervalice fiind dispuse însă de fiecare dată într-o altă ordine, astfel încât să creeze sonorități din ce în ce mai expansive în ciuda conformației similare. Secțiunile cu aspect analog

https://biblioteca-digitala.ro

sunt: secțiunea a IV-a cu a V-a, (moduri formate din 3 ST + 2 T); secțiunile: a VII-a, a VIII-a și cu a IX-a (3ST + 1T + 3m + 3M); secțiunile: a X-a cu a XI-a (2ST + 3T + 3M); secțiunile: a XIII-a, cu a XIV-a și cu a XV-a (2ST + 2T + două 3m); secțiunile: a XVI-a, a XVII și cu a XVIII-a (1ST + 4T + 3m).

În ciuda faptului că distribuția timbrală a celor două scări sonore complementare este deosebit de variată, se pot face totuși unele aserțiuni generale cu privire la maniera în care se înfățișează acestea în cadrul secțiunii. Astfel: • în duete – întotdeauna apare câte un mod la fiecare instrument, cu excepția: *episodului al XIII-lea*, în care ambele moduri sunt expuse succesiv de clarinet și simultan la pian (o transpoziție la mâna dreaptă, cealaltă la mâna stângă), rezultând în final totalul cromatic pe fiecare din cele două linii instrumentale orizontale; și *episodului al XIX-lea*, unde viola are a doua transpoziție a hexatonalului, iar pianul ambele în blocuri armonice de secunde.

• în secțiunile de tutti :

1. un mod la un instrument, celălalt la restul ansamblului: **a)** cu o parte din sunetele unei scări repetate la diferite instrumente: în *episodul al IV-lea* pianul prezintă un mod, iar vioara, viola și violoncelul câte două componente ale tronsonului complementar ce formează un cluster, clarinetul repetând puncte sonore din evoluția corzilor, fără a expune modul acestora integral; **b)** fără sunete repetate pe verticală (de diferite timbre) : în *secțiunea a XIV-a* pianul expune un mod în acorduri alcătuite din două cvarte suprapuse, iar celelalte patru instrumente intonează un punct sonor sau două din partiția complementară.

2. ambele moduri sunt dispuse la același instrument, celelalte instrumente sau aliaje prezentând câte unul din ele: în *introducere*, *secțiunea a XVI-a* și *secțiunea a XX-a*, cele două tronsoane sunt repartizate la pian, în clustere în genere, fiind dublat de diferite timbre sau combinații, fiecare enunțând câte unul din ele.

3. același mod apare integral pe două linii sonore orizontale: în *episodul al VI-lea* și *al VIII-lea* la clarinet și pian, în *al XVIII-lea* la clarinet și violoncel.

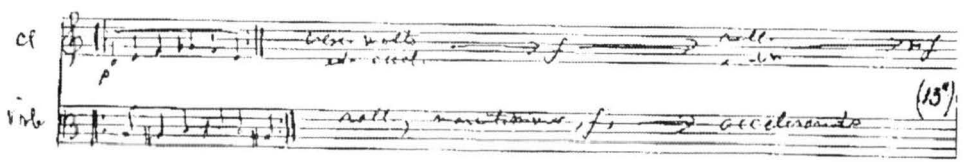
4. ambele moduri se repetă integral de minim două ori fiind prezente pe mai multe linii orizontale: în *introducere*, un tronson se înfățișează la clarinet, celălalt la corzi în armonii de sexte, iar pianul epuizează totalul de 12 sunete cromatice, expunând, deci, ambele moduri; în *secțiunea a X-a*, un tronson își face apariția și la clarinet și la violoncel, iar complementaritatea lui la vioară și la violă, într-o scriitură similară, în care sunetele constitutive se succed în linii ascendente sau descendente în ordinea dată de scara modală; în *episodul al XVI-lea*, o transpoziție modală de tipul străvechii scări indiene *Bhairavi* (T – T – ST – T – T – 3m) se înfățișează pe de o parte la vioară și violă, pe de altă parte la violoncel, iar cealaltă la clarinet, rezultând o polifonie cu sonorități lirico-nostalgice, pe suportul scriiturii dodecafonice a pianului; în *secțiunea a XX-a*, clarinetul și vioara expun prima transpoziție a hexatonalului, viola și violoncelul a doua, iar pianul ambele, în clustere.

Trebuie adăugat faptul că în cele zece duete se epuizează toate combinațiile timbrale posibile, fiecare instrument făcându-și apariția în atare episoade de patru ori de-a lungul întregii partituri, cu parteneri diferiți. De

https://biblioteca-digitala.ro

asemenea secțiunile de duo nu se deosebesc de celelalte atât prin atmosfera degajată (care este în general meditativă cu accente inițial triste, dureroase, apoi spre sfârșit senine și optimiste) cât mai ales prin scriitură, prin modul de tratare al fiecărui instrument. Acestea evadează parcă două câte două din rigurozitatea constructivă a secțiunilor de ansamblu către zone mai puțin organizate, care să le permită o mai mare dezlănțuire în demonstrarea calităților tehnice și expresive. Aleatorismul controlat vizează aici ritmul și tempoul a căror notație este asemănătoare cu cea din *Monosonata a II-a* și din *Impresii pentru ansamblu de cameră* (primele două piese).

Economia de mijloace este remarcabilă și aici, secțiunile de duo reunind de obicei elemente foarte pregnante care sunt repetate, transpuse și prelucrate prin alternanță. Ceea ce frapează este coloristica structurală rezultată din varietatea modurilor de atac. De pildă episoadele 3, 5 și 11 prezintă același tip de scriitură între ele, dar și la nivelul celor doi parteneri din cadrul fiecăruia: o serie de sunete (în general mers treptat voalat) ce trebuiesc repetate de ambele instrumente în decalaj pe o perioadă de timp, care dacă nu este indicată de compozitor, va fi stabilită de executant, și un tremolo sau o succesiune de intervale de secundă, terță, sau cvartă. Repetarea nucleului sonor se face pornind de la un tempo mai lent sau potrivit și ajungând printr-un accelerando treptat la o viteză excesivă, datorită căreia conținutul se fluidizează fiind perceput ca un glissando zigzagat. Dar nu este exclus nici procedeul invers, de la repede la lent. Mai mult, în secțiunea a V-a, se suprapun la clarinet și violoncel două viteze extreme. Astfel: fiecare instrument expune în piano câte un grup de sunete pregnant, viola în decalaj de câteva secunde. Într-un amplu crescendo, clarinetul accelerează în timp ce viola rărește marcând fiecare sunet în parte până la atingerea unui punct culminant dinamic (forte), după care în reflux se schimbă rolurile, clarinetul rărește, viola accelerează. Tot acest demers va trebui finalizat în 13 secunde:



Și în secțiunea a XI-a (ce reunește clarinetul și viola) se întâmplă același lucru deși termenii agogici nu sunt notați de compozitor în partitură.

De asemenea există și secțiuni mai statice de duo, cum ar fi a XIX-a, în care vioara și viola sunt captate într-un dialog nostalgic pe flageolete în registrul acut atacate succesiv și prelung ținute. Sigur că în toate episoadele de duo, fie ele tensionant-introvertite sau dezlănțuite, elegiace sau arzătoare, A. Rațiu realizează o interesantă coloristică instrumentală axată pe tonuri fine cu nuanțe impresioniste, prin explorarea atentă a unor posibilități timbrale, fără ca soluțiile propuse să reclame în chip ostentativ grade de virtuozitate extrem de ridicate.

https://biblioteca-digitala.ro

Secțiunile de tutti, mai riguros organizate, încadrate în măsură și desfășurându-se într-o mișcare stabilă, se sprijină pe conceptul armonic, oarecum cu o mai puțin atentă urmărire a factorului melodic. Instrumentele de coarde sunt tratate de obicei ca grup acompaniator, iar clarinetul se detașează prin linii melodice bine arcuite în marea majoritatea secțiunilor (cu excepția celor cu numărul 10, 12 și 14, care prezintă o densitate timbrală generală mai ridicată).

Și episoadele de duo și cele de tutti au uneori ca bază constructivă reflexe sonore, în ciuda contextului diferit, ele sunt integrate, asimilate și șlefuite pentru a corespunde cadrului respectiv. „Această primenire a gîndirii creatoare, permanenta resuscitare a unor idei potențiale, trecerea lor din latență în evidență printr-o remarcabilă mobilitate spirituală duce la edificarea unui limbaj particular inclus (și nu exterior) limbajului muzical contemporan."[1]

În anul 1997, *„Transfigurări"* a fost adaptată pentru formația „Archaeus" și intitulată *From darkness to the light* (*Transfigurări II*), fiind prezentată în același an de către aceasta în cadrul Festivalului de muzică contemporană de la Bacău și, de asemenea, în cadrul Festivalului de muzică nouă de la Chișinău. Este vorba despre aceeași idee modală aplicată la alt material. Faptul că formația „Archaeus" față de „Musica nova" are în constituție oboi în loc de violă, în secțiunile de duo, oboiul îi va lua locul violei, în rest dialogurile solistice se mențin între aceeași parteneri ca în *Transfigurări (I)*.

Adrian Rațiu dă din nou dovada unei consecvențe de limbaj în *Trio-ul pentru flaut, oboi și clarinet* (1979-1980) prin prospectarea unor modalități originale în preocupările sale de structurare a materialului. „Lumea modală a lui A. Rațiu este mai ales o lume în mișcare în care, de la o lucrare la alta se instalează mereu alte raporturi sonore, resursele armonice ale scării fiind în funcție de configurația lor orizontală."[2]

Premiat de U.C.M.R. în anul 1981, *Trio*-ul, remarcabil sub aspectul densității de evenimente conținute, cuprinde un nucleu central format din două mișcări lente (care includ și secțiuni mai liber construite), încadrate de două mișcări rapide. Ca și în *ricercarul partitei pentru cvintet de suflători* (1966), în prima parte a *trio*-ului instrumentele au propriile lor moduri fiind disponibile transferurilor în următoarele trei părți, prin permutări ale materialului tematic care circulă de la un timbru la altul. Astfel, în partea I, intitulată *Preambolo*, fiecare instrument evoluează pe câte două moduri simetrice complementare de șase sunete care împreună formează totalul cromatic. Cele ale flautului au în constituție 2ST – 2T – două 3m, la fel ca secțiunile 13, 14 și 15 din cvintetul *Transfigurări* (1974 – 1975), dar într-o altă succesiune a componentelor intervalice, iar scările modale ale oboiului și clarinetului se compun din 3ST – 1T – 3m – 3M, având aceeași conformație cu cele două tronsoane ale secțiunilor 7, 8 și 9 din cvintetul *Transfigurări*, cu perioada mediană din începutul primei secțiuni a părții întâi din *Suita pentru pian* (1957 – 1958), dar și cu modurile complementare specifice fiecărui instrument din *Partita*

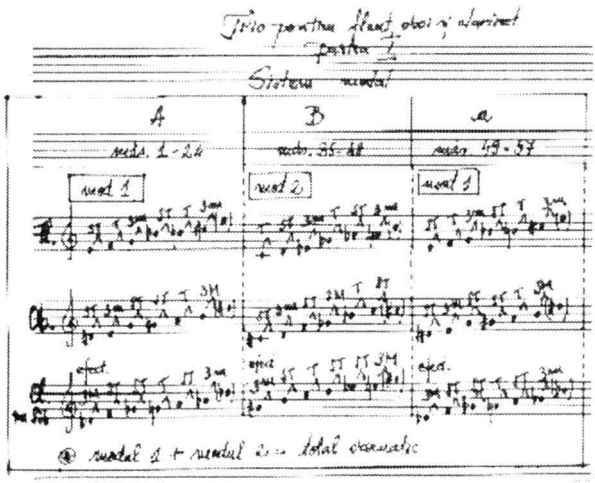
[1] Dănceanu, Liviu. *Compozitori contemporani – Adrian Rațiu*, în revista *Ateneu*, Bacău, 3 / 1984, p. 13.
[2] Dănceanu, Liviu. *Adrian Rațiu - Portrait*, în revista *Muzica*, 1 / 1984, p. 49.

https://biblioteca-digitala.ro

pentru cvintet de suflători (*Ricercar*). Mai mult, tronsoanele oboiului din acest *Trio* prezintă aceleași sunete ca cele ale clarinetului din *Ricercar* (partea a II-a a *Partitei pentru cvintet de suflători*), modul oboiului din secțiunea A este identic cu modul clarinetului din secțiunea B, și invers.

Schimbarea tronsonului de șase sunete cu partiția lui se realizează în același timp la toate instrumentele, macro-forma bipartită cu mică repriză fiind rezultanta modificării conținutului modal simultan pe fiecare linie orizontală; secțiunile A și B cumulează ambele scări complementare, iar *a*-ul din final reprezintă revenirea primului tronson pe o suprafață temporală mai mică. Se obține astfel o construcție modală perfect simetrică având ca nucleu cifra trei: trei scări diferite pe verticală și trei pe orizontală în cadrul întregii părți.

Iată care sunt modurile specifice fiecărui instrument în cele trei secțiuni:



Ideile muzicale din partea I, pregnant marcate de structurile modale caracteristice fiecărui timbru, apar într-o continuă transformare în următoarele trei părți (parte a II-a, intitulată *Eglogă*, partea III – *Monologhi*, partea a IV-a – *Burlescă*) prin introducerea unor procedee variaționale care determină deplasarea unor componente ale tronsoanelor modale inițiale de la un instrument la celălalt. Din aceste transferuri parțiale de materie sonoră rezultă o paletă largă de scări pe orizontală, ce se succed în permanentă evoluție, arcuind linii melodice reținute, ca expresie generală, dar ne lipsite de contraste, elemente de colorit sau mobilitate ritmică.

Permanenta focalizare a atenției compozitorului asupra detaliului se ipostaziază în cadrul unei exemplare economii de mijloace, magistral alese, exigent modelate, și în partituri ca: *Sonata a cinque* pentru cvintet de alămuri (1984), *Alternanțe pentru clarinet și clarinet bas* (1984), *Ecouri pentru vibrafon și*

https://biblioteca-digitala.ro

marimbă (1989) și *Hommage à Erik Satie – Dix chansons de Tristan Tzara* pentru tenor și pian (1994). „Adrian Rațiu are revelația amănuntului pe care îl manevrează cu o plăcere nedisimulată dorind ca detaliul să conteze, să determine într-o măsură sporită întregul."[1] Dar Adrian Rațiu reușește să extragă întreaga sevă a acestei materii esențiale, îmbrăcând-o în inedite modalități constructive. Profunzimea expresiei rezidă în adâncimea și claritatea cuprinsului ideilor sonore, în logica și maxima concentrare intelectuală a compozitorului în selectarea și notarea fiecărui sunet în parte.

Pe lângă polifonia lineară, scriitura unisonică sau eterofonică, se impun cu certitudine alte două trăsături stilistice care se definitivează în această ultimă perioadă creatoare, prezente mai ale în *Sonata pentru vioară solo* (1985) și *Sonata pentru vioară și pian* (1991), adevărate chintesențe ale gândirii și expresiei componistice ale lui A. Rațiu: rafinamentul notației dinamice, precum și folosirea sferturilor de ton, dezvăluind incontestabilele similitudini existente între muzica acestuia și creația enesciană. „Fără să urmăresc să fiu un fel de epigon, mă obsedează ideea continuării liniei enesciene"[2], mărturisea compozitorul într-un interviu acordat revistei *Muzica*.

De fapt *Sonata pentru vioară și pian* reprezintă o interesantă sinteză a spiritului bartokian – pianul fiind tratat uneori percuționistic, cu cel enescian – „în acest sens este utilizat la pian acel *fondu* enescian, procedeu tipic de topire a sonorităților (prin pedalizări, efecte de nuanțe scăzute, alunecări cromatice, sugerând microtonia etc.)"[3]

Deși intens cromatizată, atât în proiecția sonoră orizontală, cât și în cea verticală, gramatica muzicală, tehnicile, procedeele de metamorfozare și articulare a ideilor sunt natură.neoclasică (la fel și în *Sonata pentru vioară solo*). „Așadar, o tentativă de a readuce în actualitate genuri aproape abandonate în vremea noastră [...] fără a mă alinia atitudinii postmoderne și fără a mă situa printre nostalgici, am încercat [...] să regăsesc soluții viabile, care să nu fie tributare trecutului"[4], relata compozitorul la prima audiție absolută a *Sonatei pentru vioară și pian*, ce a avut loc în anul 1994, în cadrul *Săptămânii Internaționale a Muzicii Noi*. Nu însă în detrimentul etosului românesc, am adăuga, subtil încorporat în tiparele neoclasice, în simetria și echilibrul arhitectural al acestor partituri.

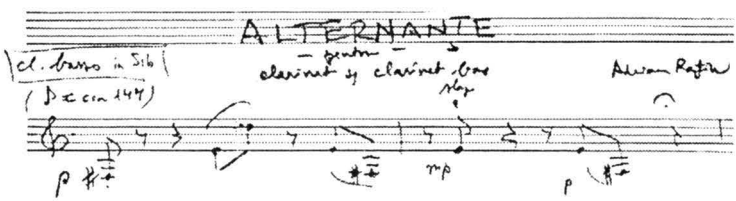
Inspirația folclorică este implicit exprimată chiar și în partiturile în care apare mai puțin evidentă, etosul specific fiind creat de anumite structuri modale, de o oarecare transparență a sonorităților, de coloristica timbrală specială, prin densitatea oscilantă a numărului de voci participante la jocul polifonic, și nu în ultimul rând prin scriitura unisonică și eterofonică. „Cred că aceste modalități de exprimare: unisonul, isonul, eterofonia, reflectă aspirația compozitorilor noștri spre unitate, spre esențe primordiale... [...] o regăsire a arhetipurilor și a unei

[1] Dănceanu, Liviu. *Adrian Rațiu*, revista *Ateneu*, Bacău, anul 21, 3 / 1984, p. 13.
[2] Rațiu, Adrian. *„Convergențele" unei vieți – Adrian Rațiu la 70 de ani*, în rev. *Muzica*, 4 / 1998, p. 76.
[3] Rațiu, Adrian. Citat în caietul program al *Săptămânii Internaționale a Muzicii Noi*, Buc., 1994, p. 89.
[4] Ibidem.

https://biblioteca-digitala.ro

anumite verticalități spirituale..."[1], afirma Adrian Rațiu într-un interviu acordat revistei *Muzica*.

A. Rațiu nu folosește citatul în schimb posedă uimitoare capacitate de invenție, care determină configurația arhetipală folclorică a muzicii sale. Compozitorul încearcă și reușește să reconstituie și să reformuleze unele tehnici vechi sau să sugereze etosul unor muzici străvechi. De pildă, izul folcloric reiese în *Trio-ul pentru pian, clarinet, chitară sau vibrafon* (1987) din ritmica de tip aksak, adusă la un moment dat, dar pe care nu se insistă, sau în *Alternanțe pentru clarinet și clarinet bas* (1986), prin repetarea în ecou a celulei ritmico-melodice inițiale formată din două septime ascendente cu pauze intercalate, ce degajă o atmosferă arhaică, primordială:



Adrian Rațiu și-a conturat prin consecvența scriiturii sale un stil individual ce include și anumite elemente arhetipale, chiar dacă partiturile sale nu urmăresc modele concrete. Iată cum definește A. Rațiu arhetipul muzical în genere: „un motiv pregnant [...] foarte simplu, cu o ritmică precisă și cu un modalism al său foarte distinct, pe care-l regăsim de mai multe ori în diverse structuri folclorice străvechi. Acesta ar fi arhetipul. Deci îl găsim la baza multor muzici arhaice și are o vitalitate, o anumită vechime și un caracter mai proeminent decât alte structuri."[2]

Argumentele arhetipale ce conduc la unitatea creației lui A. Rațiu sunt: anumite formule melodice cu structuri arhaice, recursul la organizări modale ancestrale, scriitura unisonică și eterofonică, formele condensate, circulare (*Monosonata I* – 1968, *Impresii pentru ansamblu de cameră* – 1968), nonretrogradabile (se înfățișează în macro-forma următoarelor partituri: *Concertino per la „Muzica nova"* – 1967, *Convergențe II pentru cvartet de coarde* – 1988, *Sonata pentru vioară și pian* – 1991, dar marchează și nivelul micro, prin configurația palindromică a unor secțiuni, prin construcția intervalică a liniilor sonore, sau prin folosirea, nu arareori a acordurilor oglindă) și tehnicile compoziționale de construcție ce le generează - repetitivitatea, ciclicitatea, simetria. Însuși compozitorul afirmă în interviul mai sus citat că deși nu și-a propus să realizeze o sinteză arhetipală a lucrărilor sale, ea totuși există. „[...] Am descoperit ce multe ori în muzica indiană sau japoneză elemente de modalism care semănau cu ceea ce căutam eu, cu ceea ce intuiam eu. Prima revelație am

[1] Rațiu, Adrian. *Limbaje componistice (II) – Convorbire cu compozitorul Adrian Rațiu*, în revista *Muzica*, 3 / 1991, p. 125.

[2] Rațiu, Adrian. *„Convergențele" unei vieți – Adrian Rațiu la 70 de ani*, în rev. *Muzica*, 4 / 1998, p. 74.

https://biblioteca-digitala.ro

avut-o la un Festival „George Enescu", unde a apărut o formație de dans exotică, din Insulele Okinawa. Acolo se cânta exact pe scările pe care le utilizez și eu, cu semitonuri și terțe mari; exact acest gen de pentatonie hemitonică. Deci nu pentatonia chinezească, ci alt tip de pentatonie."[1]

Acest sistem modal poate fi decelat mai clar în ciclul *Convergențe* (1987 – 1995) alcătuit din două cvartete și două trio-uri: *Convergențe I – Cvartet de flaute*, compus în 1987 și care nu a fost cântat niciodată datorită faptului că la noi nu există întreaga familie a flautelor, *Convergențe II – Cvartet de coarde* (1988), *Convergențe III – Trio pentru flaut, oboi și fagot* (1991) și *Convergențe IV – Trio pentru pian, clarinet (saxofon) și percuție* (1993 – 1995), dedicat formației „Contraste" și interpretat de către aceasta în cadrul celei de-a VIII-a ediții a „Săptămânii Internaționale a Muzicii Noi" din anul 1998.

Ciclul *Convergențe* relevă înalta măiestrie tehnică la care a ajuns Adrian Rațiu. Păstrând forma tripartită în toate cele patru partituri (fiecare fiind în corelație directă cu precedenta sau antecedenta), A. Rațiu „se preocupă și de relaționările existente între diverse micro-entități sonore, de traseele aparent browniene, dar întotdeauna atent conduse – ale acestora."[2] Titlul semnifică realizarea unor convergențe sesizabile atât pe planul limbajului, cât și al arhitectonicii formei de ansamblu. Fragmentarea discursului muzical ține de o tehnică de dezvoltare modală, axată pe moduri simetrice de șase sunete, cu semitonuri și terțe mari, ce tind să facă tranziție spre alte structuri de aceeași afinitate. „[...] Piesele numite *Convergențe* sunt, toate, ilustrări ale aceleași maniere de construcție: **moduri** ce pleacă de la un material comun și se îndepărtează unele de altele; are loc un proces de transformare, pe care și-l împart diversele instrumente din când în când pe parcurs, pentru ca în încheiere, să se edifice un fel de concluzie **convergentă** [...]."[3] Deci toate cele patru partituri au ca strategie o alternanță de intersecții și dispersii modale, o oscilație continuă din care rezultă o formă interioară sinusoidală.

„Adrian Rațiu evită rețetele, refuză condiția harnicului multiplicator al propriei scheme mentale, ce mai mult sau mai puțin arbitrar, se poate muta de pe un material pe altul. Compozitorul respinge aceste tentații ce conduc la exterioritate, la suficiență, și scormonește la rădăcina unui început de gând, dând demersurilor sale un sens de necesitate."[4]

Un astfel de gând a fost concretizat în *Convergențe II* pentru cvartet de coarde (1988), ce se compune exclusiv din structuri modale ce conțin patru semitonuri și două terțe mari (acestea din urmă încadrând un singur semiton, nu două ca în modul 5 cu transpoziție limitată a lui O. Messiaen), cumulând în total douăsprezece. Noua configurație la care apelează A. Fațiu se aseamănă cu

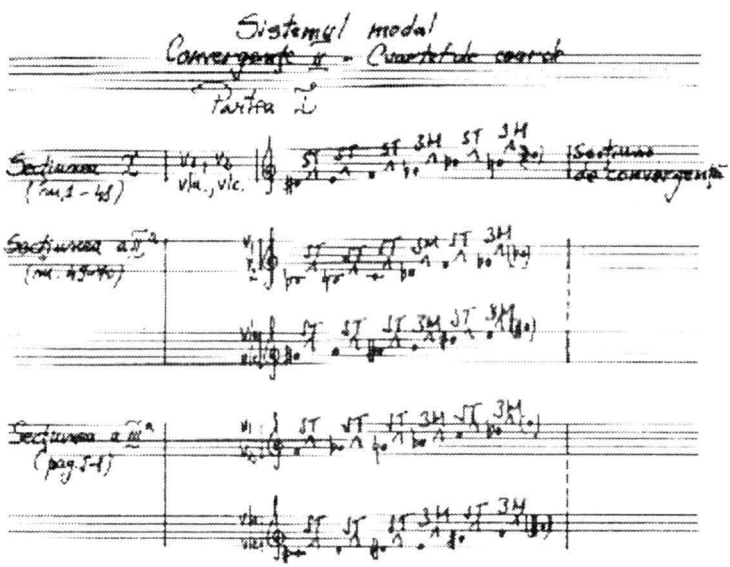
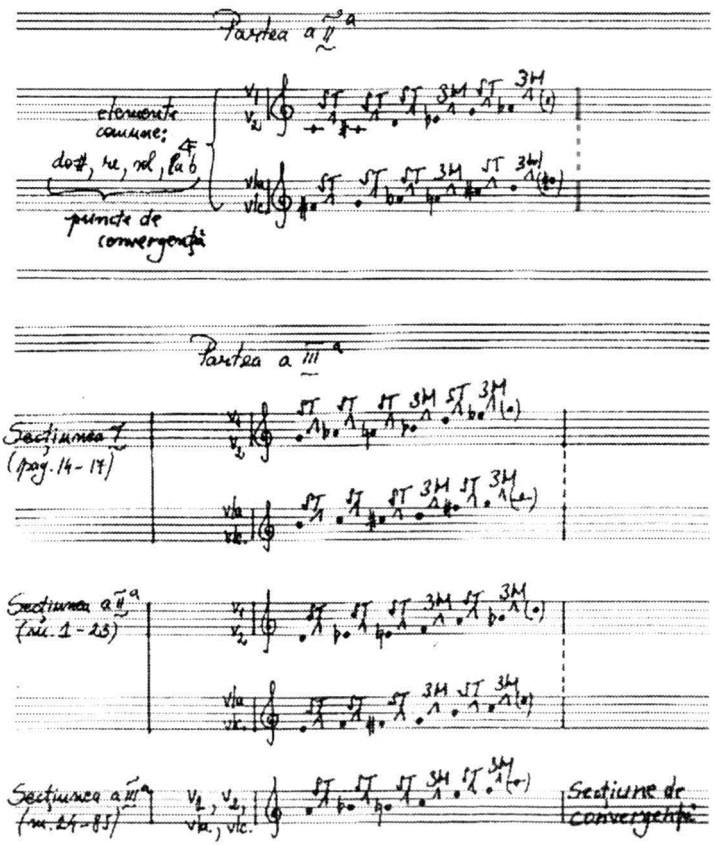
[1] Ibidem.

[2] Sandu – Dediu, Valentina. Op. cit., p. 254.

[3] Rațiu, Adrian. *„Convergențele" unei vieți – Adrian Rațiu la 70 de ani*. în rev. *Muzica*, 4 / 1998, p. 67.

[4] Dănceanu, Liviu. *Compozitori contemporani – Adrian Rațiu*. în revista *Ateneu*, Bacău, anul 21, 3 / 1984, p. 13.

https://biblioteca-digitala.ro

scara arhaică hindusă *Salagam* (do, re bemol, re becar, fa diez, sol , la bemol, la becar) având însă un semiton mai puțin, deci șase sunete în loc de șapte. În momentele de convergență întregul fascicol timbral se concentrează într-o singură scară modală, asta nu înseamnă neapărat că se reunesc într-o unimelodie, ci că evoluează pe linii diferite, dar pe punctele sonore ale aceluiași mod. Etapa de contopire a instrumentelor se poate desfășura într-o unitate morfologică de mare întindere, sau dimpotrivă poate marca o frază sau chiar câteva blocuri armonice. Părțile extreme ale *Cvartetului* conțin două momente ample de convergență, la nivel de secțiune: prima din partea I și ultima din partea a III-a. În schimb mișcarea mediană, redusă ca dimensiune, cu o arhitectură monopartită se desfășoară simultan pe două moduri cu patru sunete comune (do diez, re, sol, la bemol), care repartizate la toate instrumentele vor constitui puncte de convergență în cadrul micro-structurii. De asemenea în toate secțiunile de disensiune a vocilor (a doua și a treia din părțile extreme, dar și în partea a II-a) discursul va evolua în paralel pe două moduri, unul repartizat la cele două viori, altul la violă și violoncel. Există, mai ales în mișcarea secundă, dar și în celelalte, numeroase momente de duo, care reunesc instrumentele ce prezintă același mod, tocmai în scopul de-a crea porțiuni micro-structurale convergente într-o secțiune divergentă în esență. Iată care este schema modală și formală a întregii partituri:

https://biblioteca-digitala.ro

Se poate observa simetria arhitecturală perfectă, dată de: **1.** simbolistica arhetipală a numărului 3: partitura are trei părți, extremele se divid în câte trei secțiuni, de asemenea intervalul de terță, prezent în scara modală, este și generator de numeroase linii sonore; **2.** părțile extreme sunt construite în oglindă față de nucleul lucrării, mișcarea mai lentă, văzută ca axă de simetrie, conferind întregului o formă palindromică de tip A B C D C B A.

Totodată, trebuie semnalat faptul că toate cele patru *Convergențe* se înfățișează ca o succesiune de ipostaze generate de o unică formulă – *b.a.c.h.*, fiind transpusă pe primele patru sunete ale modurilor proprii secțiunilor în care își face simțită apariția și întreținută pe alocuri de melodii neașteptate, pasagere, cu ingeniozitate conduse și finalizate. De altfel, tehnica ciclică este dezvoltată de A. Rațiu și în *Sonata a cinque* (1984) și *Sonata pentru vioară și pian* (1991), partituri în care construiește dialectica demersului evolutiv prin preluarea unor idei pe care le poartă prin diferite nuanțe expresive, imitații polifonice, registre și culori timbrale.

https://biblioteca-digitala.ro

În ciclul *Convergențe* Adrian Rațiu dă din nou dovada unei măiestrii deosebite în profilarea unui concept componistic de specificitate modală apt să confere o nuanțată paletă de expresie pe fondul unei economii de mijloace de exemplară calitate artistică. Scrisă cu o remarcabilă stăpânire a mijloacelor, lucrarea face dovada puternicelor linii de forță ale Partitura „se revendică drept spațiu al sintezelor, semnificative prin spiritul novator prin excelență, dar și echilibrat, introspectiv, al unui compozitor pentru care noutatea de limbaj se subsumează forței vectoriale a afectului."[1]

Adrian Rațiu este unul dintre compozitorii români care încearcă să reactualizeze elementele tradiției, să le perfecționeze imprimându-le anumite nuanțe de expresivitate care să definească spiritul epocii în care trăim. Nu căutările în sine de limbaj stau la temelia înnoirilor evidente pe care Adrian Rațiu le aduce în sfera muzicii camerale românești și universale cu fiecare partitură în parte, ci mai degrabă generozitatea și sinceritatea exprimării unor puternice trăiri emoționale, calități care îi luminează traseul spre descoperirea unor noi sfere de expresie. „[...] Ceea ce dă valoare de unicat unui fapt de artă – sau de viață – este autenticitatea; iar dacă faptul este autentic, el este implicit și nou, chiar dacă originalitatea lui nu ne izbește din capul locului sau, dimpotrivă, ne apare la prima vedere ostentativă."[2] Ori, din acest punct de vedere, Adrian Rațiu se adresează printr-un limbaj adecvat și firesc, iar originalitatea rezidă tocmai din subtila tratare a mijloacelor și tehnicilor tradiționale, din logica argumentației, din arta cu care construiește și ordonează microstructurile sonore, realizând o expresie modernă și perenă.

Urmărit pe întreaga lui traiectorie, Adrian Rațiu ne apare atât ca un exponent al tradiției, cât și ca un modern de autentică factură, deci un continuator și descoperitor de noi tărâmuri ale universului sonor, zone care, cu siguranță, vor mai fi căutate și de alte exegeze muzicologice.

[1] Stoianov, Carmen. Citat extras din caietul program al Săptămânii Internaționale a Muzicii Noi, ediția a 14-a, București, 2004, p.66.

[2] Niculescu, Ștefan. *Reflecții despre muzică*. Editura Muzicală, București, 1980, p. 183.

https://biblioteca-digitala.ro

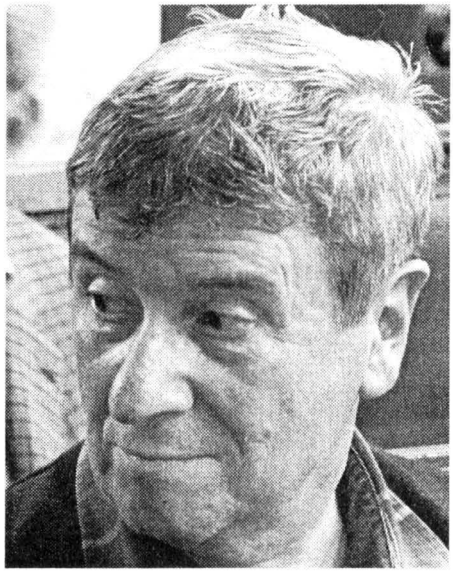
Premiile Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România

pe anul 2005

MARELE PREMIU
pentru întreaga activitate

CORNEL ȚĂRANU

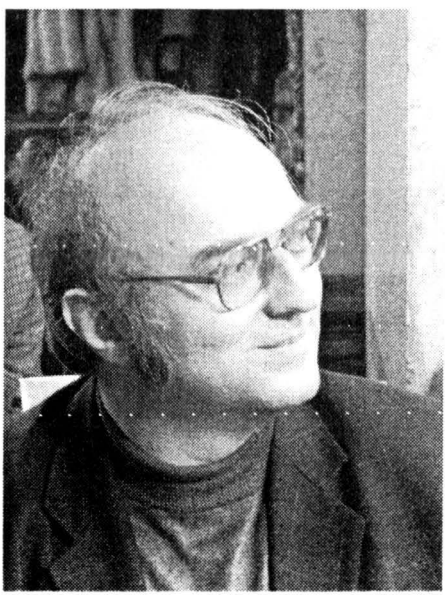
https://biblioteca-digitala.ro



Premiul pentru
MUZICĂ SIMFONICĂ

Nicolae Brînduș

„Tubulatures" pentru orchestră de flaute



Premiul pentru
SPECTACOL COREGRAFIC

George Balint

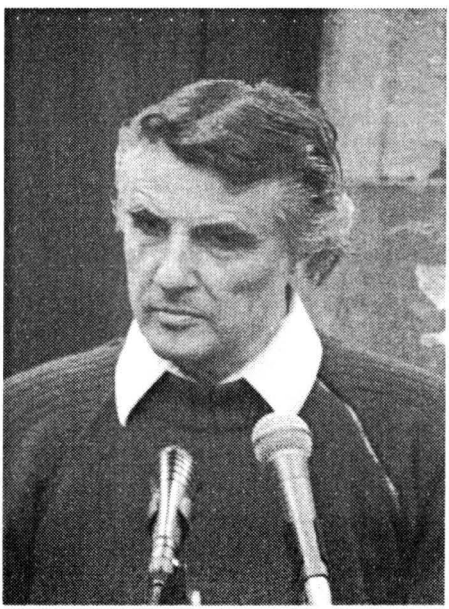
„Treceri" - Șapte episoade muzicale

https://biblioteca-digitala.ro

Premiul pentru
MUZICĂ DE FANFARĂ

Ion Pelearcă

„Poema liturgică"



Premiul pentru
LUCRARE CORALĂ AMPLĂ

Valentin Gruescu

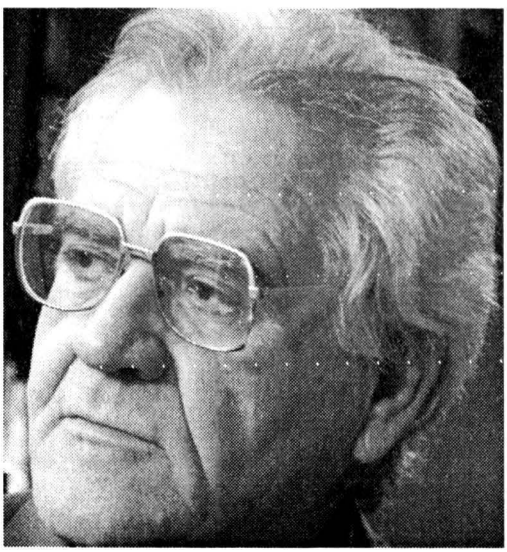
„Psalm 150"
pentru cor mixt, soliști și clopote

https://biblioteca-digitala.ro

Premiul pentru
MINIATURĂ CORALĂ

Viorel Munteanu

„De rerum natura" pentru cor mixt,
pe versuri de Lucian Blaga

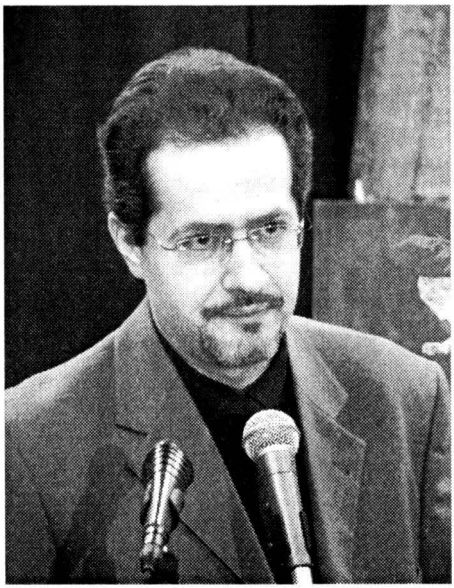


Premiul pentru
LUCRARE DIDACTICĂ

Dan Voiculescu

„Polifonia secolului XX"
„Canonica II" pentru pian solo

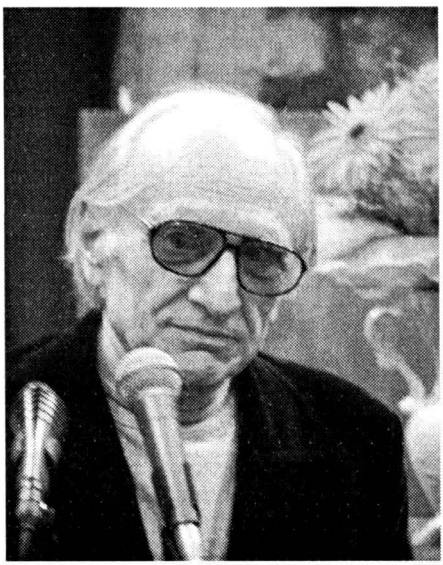
https://biblioteca-digitala.ro



Premiul pentru
MUZICĂ UȘOARĂ VOCALĂ

George Natsis

„E prima iubire"
pe versuri de Mirela Fugaru
„Azi sau mâine"
pe versuri de Dana Dorian



Premiul pentru
MUZICĂ UȘOARĂ INSTRUMENTALĂ

Paul Urmuzescu

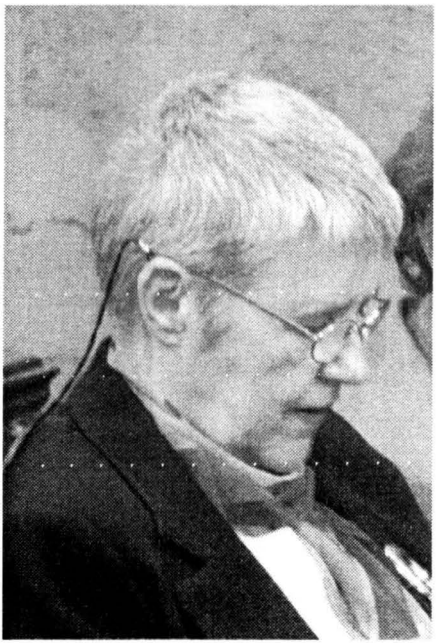
„Oglinda"

https://biblioteca-digitala.ro

Premiul pentru MUSICAL

Marius Ţeicu

„Omul care a văzut moartea",
pe text de Octavian Sava



Premiul pentru
SISTEMATICĂ MUZICALĂ

Clemansa Liliana Firca

Enescu, relevanţa "secundarului"

https://biblioteca-digitala.ro

Premiul pentru LEXICOGRAFIE

Mihail Cozmei

Existențe și împliniri (Dicționar bibliografic)

Premiul pentru PUBLICISTICĂ

Oltea Șerban-Pârâu

Premiul Asociației Cluj - Napoca

Cristian Bence - Muk

„Moara lui Călifar", operă de cameră după Gala Galaction

https://biblioteca-digitala.ro

CREAȚII

Francisc LÁSZLÓ

George Enescu: Carillon nocturne
Mențiuni istorice, analitice și critice

„Misterul acestei piese este total."[1]
(Pascal Bentoiu)

În 1982, cu prilejul centenarului Zoltán Kodály, am publicat un articol[2] dedicat unor analogii dintre cunoscutele *Șapte piese pentru pian*, op. 11 ale compozitorului maghiar și o capodoperă enesciană apărută în același an la Editura Muzicală, sub titlul *Suita a III-a pentru pian*, op. 18.[3] Articolul poartă pecetea publicației în care el a văzut lumina tiparului (*Brassói Lapok*, săptămânalul maghiar al județului Brașov, care nu știu dacă mai oferise vreodată cititorilor săi scrieri ilustrate cu exemple de note muzicale; nu am nici azi cuvinte potrivite spre a-i mulțumi pentru acest gest de mărinimie!). Deși conține unele elemente de analiză muzicologică, el este de sorginte jurnalistică și are caracter prioritar de popularizare. Recent, în urma unor convorbiri purtate cu doamna Clemansa Liliana Firca și impulsionat de revederea, după decenii, cu pianistul-profesor Tibor Szász din Freiburg, care a participat la Simpozionul de muzicologie din cadrul Festivalului „Enescu" din septembrie 2005, l-am recitit și mi s-a părut că ar merita să reiau unele idei ale textului de mai bine de douăzeci de ani – de data aceasta în limba română, în revista noastră de specialitate, într-o manieră mai puțin publicistică și cu unele completări.

Ce m-a frapat în 1982? Întâi, o coincidență. Atât Enescu, cât și Kodály au întrunit în caietul lor câte șapte piese de caracter, compuse aproape la aceeași etate (cu un an mai vârstnicul Enescu și-a terminat opusul în 1916, iar Kodály pe al său, în 1918). În al doilea rând, deosebirea că, la Kodály, succesiunea de șapte miniaturi culminează în piesa centrală, nr. 4, *Epitaf*, compusă în memoria lui Debussy, iar la Enescu, în final, nr. 7, *Carillon nocturne*. Apoi, unele convergențe compoziționale dintre aceste două piese "culminante". Iar în ultimă

[1] Pascal Bentoiu: *Capodopere enesciene*, București: Editura Muzicală, 1984, 554.

[2] *Hallgassuk Kodályt – és Enescut!* [Să-l ascultăm pe Kodály – și pe Enescu!], în: *Brassói Lapok*, XIV, 51, Brașov, 16. 12.1982, 7.

[3] Peste numai doi ani, Pascal Bentoiu a stigmatizat fără drept de apel acest titlu apocrif, arătând că opusul a fost intitulat de Enescu *Pièces impromptues* (Bentoiu, op. cit., 552). Aș fi mințit dacă, operând aici tacit această rectificare, m-aș fi prefăcut că eu știam deja în 1982 ceea ce urma să aflu abia în 1984, din cartea eminentului compozitor-muzicolog.

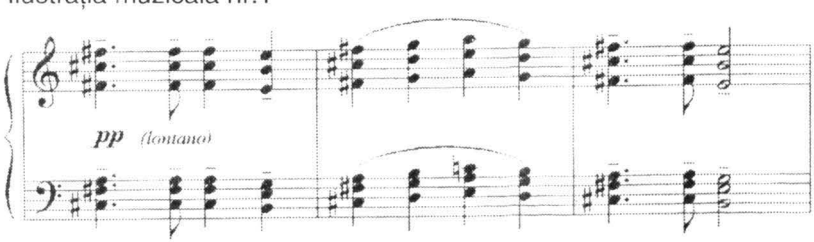
https://biblioteca-digitala.ro

instanță, deosebirile esențiale ce pot fi constatate în cadrul și chiar în pofida similitudinilor semnalate.

Epitaful lui Kodály este un mișcător omagiu postum adus lui Debussy, compozitorul francez care a contribuit ca nimeni altul la descătușarea muzicii maghiare din prima jumătate a secolului 20 de sub dominația germană. Bartók, Kodály și colegii lor de generație fuseseră inițiați în compoziție de bavarezul Hans Koessler, care în lunga lui carieră didactică nu a simțit nevoia de a învăța limba maternă a discipolilor săi. (Înainte de primul război mondial, la Academia de Muzică „Ferenc Liszt", și alți profesori – nu puțini! – au predat în germană.) Cunoașterea muzicii lui Debussy, în 1907, a constituit pentru Kodály o dublă revelație (pe care a împărtășit-o imediat și lui Bartók): întâi, ceea ce se poate exprima, **mutatis mutandis**, cu legendarele cuvinte ale lui Busoni, rostite când a cunoscut *Bagatelele* op. 6 ale lui Bartók, „în sfârșit, ceva cu totul nou", iar în al doilea rând, un sentiment de identitate, muzica lui Debussy abundând în pentatonisme,[1] pe care cei doi corifei ai creației muzicale maghiare din prima jumătate a secolului trecut le considerau un bun spiritual tipic maghiar, fondul de aur asiatic al muzicii neamului lor.

Miniatura pianistică a lui Kodály este demnă de geniul celui elogiat cu prilejul dispariției sale din rândurile celor vii. Cum era și de așteptat, ea stă sub semnul unor pentatonisme. În secțiunea ei mediană apare o melodie extrem de simplă, acompaniată cu mixturi tipic debussyene, care sugerează deplasarea sobră a unui cortegiu funerar.

Ilustrația muzicală nr.1



Și în miniatura lui Enescu se face uz de mixtură – dar cu totul altfel! Mixtura lui Kodály, ca de altfel și cea debussyană, este „tono-modală": melodiile secundare rezultate din folosirea acestei tehnici componistice se integrează contextului tonal sau modal. Mixturile lui Enescu, însă, nu țin cont de context. La el, melodiile secundare o reproduc pe cea de bază „real",[2] aidoma, la parametrii

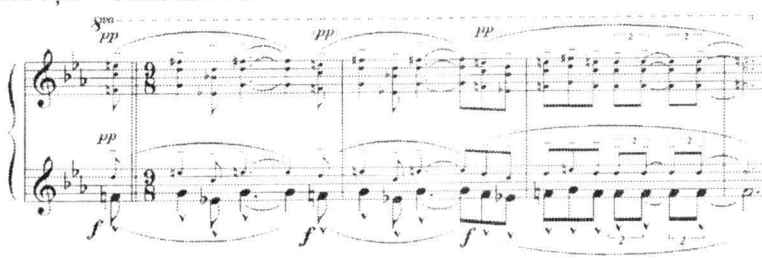
[1] Termen consacrat de Constantin Brăiloiu, în: *Pentatonismes chez Debussy*, (red.) Z. Kodály et al., *Studia Memoriae Belae Bartók Sacra*, Budapest: Academia Scientiarum Hungaricae, ²1957, 375–416.

[2] În 1982, am folosit termenii „mixtură reală" – „mixtură tonală" (sau modală) drept analogii ale perechilor de termeni „răspuns real" – „răspuns tonal", respectiv „canon real" – „canon tonal" din teoria contrapunctului. Abia ceva mai târziu am descoperit consacrarea acestor termeni în *Harmonielehre* de Diether de la Motte (München–Kassel etc.: Deutscher Taschenbuch Verlag–Bärenreiter Verlag ⁷1970), care mai distinge și alte tipuri de mixtură la Debussy (p. 257–259). Autorul german constată că mixtura

https://biblioteca-digitala.ro

verticali stabiliți prin primul acord, exact ca registrele de orgă, de la care teoria compoziției muzicale a împrumutat termenul tehnic. Exemplul enescian ne îndreptățește să riscăm formularea tranșantă: de fapt, doar mixturile lui Enescu sunt mixturi propriu-zise, iar în cazul celor debussyene-kodályiene termenul consacrat de tradiție trebuie să fie înțeles metaforic.[1] Enescu este mai aproape de orgă și în sensul că, scriind vocea inferioară *forte* și cu caractere mai mari, iar armoniile **pianissimo** și cu caractere mai mici, el le ierarhizează fără echivoc, asemenea organistului care știe că mixturile nu au voie să copleșească „baza" spectrului sonor.

Registrele de mixtură ale orgii produc cvinte și octave paralele. Terța poate intra în compoziția lor doar cu titlu de excepție. (În schimb, ea este pregnant prezentă în spectrul sonor al clopotelor![2]) Armoniile fixe ale piesei *Carillon nocturne* se mai schimbă din când în când, dar sunt, toate, de o disonanță bulversantă. În primele două rânduri melodice,[3] armonia constă din sexta mare și octava, precum și cvinta perfectă și septima mare ale acesteia din urmă. Cu alte cuvinte, Enescu „plimbă" pe treptele melodiei tricordice răsturnarea I a unui acord de nonă, cu lipsa cvintei: melodia în **mi bemol** este însoțită de alter-ego-urile ei în **do, si bemol** și **re**.

Ilustrația muzicală nr. 2

reală se întâlnește la Debussy „extraordinar de rar" (p. 255), iar cea tonală, „foarte frecvent" (p. 256). Cele două exemple muzicale citate de autor pentru primul tip sunt departe de temeritatea mixturilor lui Enescu! – În literatura de specialitate românească, terminologia lui de la Motte a fost prezentată și amplu comentată de Gheorghe Firca în cartea sa *Structuri și funcții în armonia modală* (București: Editura Muzicală 1984 (p. 347 și urm.).

[1] *Nota bene*, Clemansa Liliana Firca analizează acest caz fără a recurge la termenul mixtură, privindu-l drept „rezultat al absolutizării procedeului impresionist al paralelismelor de acorduri sau [...] o consecință a multiplicării pe verticală, prin transpuneri concomitente, a unor profiluri melodice". În: *Modernitate și avangardă în muzica ante- și interbelică a secolului XX (1900–1940)*, p. 114.

[2] Articolul „Glocke", paragraful „2. Glocken-Obertöne" în Anthony Baines: *Lexikon der Musikinstrumente*, Stuttgart–Kassel: Metztler–Bärenreiter 1996, 113.

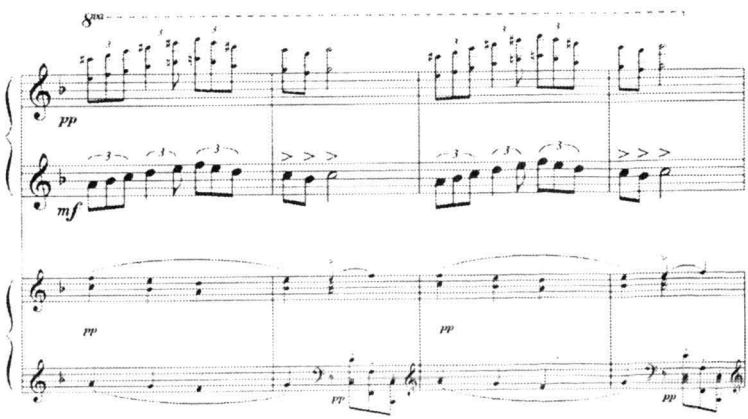
[3] Am recurs aici instinctiv la sintagma „rând melodic", folosită exclusiv în folcloristică, pentru a desemna segmentul melodic corespunzător unui vers, dar o păstrez cu bună știință, eroarea terminologică („Fehlleistung" în vocabularul lui Freud) exprimând convingerea mea intimă că această melodie enesciană trebuie contemplată prin prizma legăturii ei cu muzica populară. Rodica Oana Pop a studiat-o în comparație cu bocetul românesc („*Suita pentru pian nr. 3, op. 18* de George Enescu – considerațiuni stilistice", în: *Lucrări de muzicologie*, 6, Cluj: Conservatorul de Muzică „G. Dima", 53), Clemansa Liliana Firca a descoperit comunitatea ei de substanță cu un cântec de seceriș din Făgăraș (*Enescu. Relevanța „secundarului"*, București: Editura Institutului Cultural Român, p. 75).

https://biblioteca-digitala.ro

La rândurile melodice 3 și 4, acompaniamentul reducându-se la terța mare și octava mărită a fundamentalei, scriitura se subțiază într-u câtva, dar nu devine cu nimic mai „blândă". La reluarea primelor două rânduri, acordurile de nonă sunt complete.

Compararea cu piesa contemporanului Kodály explicitează modernitatea soluției lui Enescu. Din păcate, istoria a făcut ca această din urmă nestemată a muzicii secolului 20 să fie cântată în premieră mondială abia la mai bine de patruzeci de ani de la crearea ei, în 1957, când, firește, ea nu a mai epatat așa cum ar fi putut s-o facă în 1916.

Plasarea în istoria muzicii a capodoperei enesciene ar fi incompletă dacă nu aș menționa și una dintre posibilele surse directe de inspirație ale lui Enescu. Domnul profesor Szász din Freiburg mi-a atras atenția asupra unui fragment din *Concertul pentru pian nr. 5* al lui Saint-Saëns. Îl citez în temeiul **handout**-ului, pe care domnia sa l-a împărțit publicului la simpozionul „Gesichter Enescus" de la Berlin, din zilele de 27–29.10.2005, unde a susținut referatul „«Les Cloches Sonores»: Bells in the Piano Music of Georges Enescu and Ernst von Dohnányi" și pe care a avut bunăvoința de a mi-l trimite prin e-mail:

Ilustrația muzicală nr. 3

Asemănările sunt evidente: diferențierea dinamică dintre melodie și vocile de acompaniament din registrul supraacut al pianului, explicitată inclusiv prin deosebirea de mărime a semnelor grafice folosite. Având în vedere data compunerii acestei partituri – 1895 –, Saint-Saëns merită toată aprecierea posterității pentru îndrăzneala de a fi scris (în premieră mondială?) mixturi de trisonuri majore.

Dar nici deosebirile nu sunt mai puțin evidente. În primul rând trebuie menționată melodia de o rarisimă banalitate, până și pentru Saint-Saëns, care nu poate să stea față în față cu una dintre cele mai răscolitoare melodii ale lui

https://biblioteca-digitala.ro

Enescu. În al doilea rând, raportate la limbajul muzical comun al anului 1895, vor fi constituit mixturile de terță-cvintă ale lui Saint-Saëns acte de curaj artistic, dar complexele disonanțe ale lui Enescu au dovedit, în 1916, mult mai mult spirit vizionar. În loc de alte argumente istorice, citez din cartea lui Pascal Bentoiu o pertinentă remarcă retorică, absolut concludentă în acest sens: „Și când mă gândesc la ce vâlvă au făcut în 1928 mixturile mult mai cuminți ale *Bolero*-ului!"[1] Ei, scandaloasele melodii paralele ale lui Ravel din 1928 nu au fost nici măcar mixturi reale saint-saënsiene, ci doar mixturi tono-modale debussyene!

Culegerea de piese op. 18 a lui Enescu a fost descoperită în 1957. Ea a văzut lumina tiparului, întâi, în 1958, în caietul intitulat *Lucrări inedite de George Enescu*, II, 1958, Supliment la revista *Muzica*, Nr. 8, apoi în George Enescu, *Nocturne en ré b majeur pour piano / Nocturna în re b major pentru pian / 3ème Suite pour piano / Suita III pentru pian.* Ediție îngrijită de profesoara Aurora Ienei, București: Editura Muzicală, 1982. Ambele ediții sunt catastrofale sub aspectul fidelității față de autograf. O scăpare a graficianului de note a fost în stare să păcălească vigilența științifică a Rodicăi Oana-Pop. Descriind, corect și sugestiv, structura de patru rânduri melodice a temei, ajungând la rândul 4, ea vorbește de un „pentacord major [...] minorizat în cadența finală".[2] Care minorizare? Bemolul pus în fața notei *sol* din momentul respectiv este doar o greșeală de tipar de neînțeles a ediției din 1958! Nici cea din 1982 nu este mai demnă de încredere. Fără să fi comparat vreodată, sistematic, tipăritura cu autograful, semnalez câteva dintre erorile cele mai rușinoase, observate spontan, verificate ulterior. În pagina 78, rândul 2, mâna stângă: cea de-a șasea notă nu este **la becar**, ci **la bemol**; la *tempo du Choral*, vocea inferioară nu a fost scrisă de Enescu cu caractere mari, ci cu caractere mici, de aceea, aici, numai melodia mediană de la mâna dreaptă trebuie scoasă în evidență; în pagina 81, rândul 2, măsura 2, la cele 12 bătăi de orologiu, nota din bas nu este **la bemol**, ci **la becar** și, din nou, în autograf, sunetele de bas nu sunt notate cu caractere mari, ci cu caractere mici, „tenorul" fiind singura voce evidențiată de compozitor.

În concluzie, ieremiadele noastre privitoare la nesansa majorității opusurilor enesciene, vândute de compozitor unor edituri franceze care nu le mai retipăresc, ar fi mai credibile dacă edițiile îngrijite și tipărite în țară ar fi ceva mai apropiate de standardele internaționale uzuale și ar servi, în mod real, demnitatea postumă a celui mai mare compozitor român. Printre lucrările enesciene care nu au fost cedate de compozitor unei edituri străine și a căror sursă primară se află în România, *Pièces impromptues* op. 18 este prima și cea mai importantă care trebuie, urgent, retipărită într-o ediție critică, la nivelul cerințelor contemporane. Șansele ei – mai precis: ale pieselor 6 și 7, *Choral* și *Carillon nocturne* – de a se impune în viața muzicală internațională sunt considerabile. Genialitatea lor este irezistibilă.

[1] P. Bentoiu, op. cit., 555.
[2] R. Oana-Pop, op. cit., 53.

https://biblioteca-digitala.ro

Albert SASSMANN

Sonatine pour piano (Main gauche seule) de Dinu Lipatti – palinodie a unei compoziții neterminate pentru vioară solo?

Printre cele peste 900 de lucrări pentru pian solo doar pentru mâna stângă se numără și o compoziție a lui Dinu Lipatti: *Sonatine pour piano (Main gauche seule),* despre care autorul spunea, referindu-se la dimensiunile reduse ale acesteia, că este *„un fleac în trei părți pe care l-am scris în două zile pe tematică românească".*[1] Nu este cunoscută existența unei declarații definitive scrise aparținând lui Lipatti însuși cu privire la motivele care l-au determinat să-și manifeste activitatea componistică, în vara anului 1941, în domeniul acestei specii neobișnuite. Este cunoscut doar prilejul: pentru cea de-a 50-a aniversare a nașterii lui Mihail Jora, Lipatti și alți câțiva colegi de generație au scris câte o piesă pentru fostul lor profesor de compoziție. Jora îi atrăsese lui Lipatti tot timpul atenția asupra frumuseților muzicii populare românești, ceea ce se reflectă în melosul folcloric din multe dintre lucrările lui Lipatti.

Este dificil de răspuns la întrebarea, în ce măsură Lipatti a aflat, pe parcursul studiilor sale muzicale, de existența și dimensiunile literaturii de specialitate pentru mâna stângă. În orice caz, în anii 30 ai secolului XX, acest repertoriu cuprindea un număr considerabil de lucrări pentru pian. Ioan Scarlatescu (1872-1922) a compus primele lucrări românești pentru pian, doar pentru mâna stângă: *Valse pour la main gauche seule* (1916)[2] respectiv *«Variationen über „Eine feste Burg" für die linke Hand allein»* [Variațiuni pe imnul „Eine feste Burg" doar pentru mâna stângă] (1921).

Conform documentărilor existente, pe teritoriul României de azi s-au prezentat pentru prima dată interpretări ale unor lucrări pentru mâna stângă în cadrul unui concert memorabil care s-a desfășurat în data de 11 martie 1879 în sala mare a Redutei din Cluj. Cu această ocazie au evoluat Géza Zichy (1849-1924), care își pierduse în fragedă tinerețe brațul drept într-un accident de vânătoare, devenind primul pianist de concert cu o singură mână, și prietenul și mentorul său Franz Liszt. Punctul culminant al călătoriei lor la Cluj a fost un concert de binefacere care a avut loc în data de 14 martie (conform altor surse în

[1] Scrisoarea lui Lipatti din 28 august 1941 către Florica Musicescu. Apud: Dragoș Tănăsescu / Grigore Bărgăuanu: *Dinu Lipatti.* București 2000, p. 81.

[2] *„De reținut că un Vals este compus pentru mîna stângă, ceea ce, în literatura noastră pianistică, pare a fi o noutate."* În: Octavian Lazăr Cosma: *Hronicul Muzicii Românești* Vol. VIII. București 1988, p. 311.

https://biblioteca-digitala.ro

15 martie)[1] la „Teatrul de piatră", unde Liszt și Zichy au interpretat varianta pentru trei mâini a *Marșului Rákóczy* – cu care încheiau adesea concertele pe care le susțineau împreună.[2] Dar în anul 1885 Zichy a mai susținut încă cel puțin două concerte în România: la București și la Brașov.[3] Concertul de la Brașov a avut loc în 10 februarie 1885 și a cuprins, printre altele, prelucrarea lui Zichy după *Liebestraum* [Vis de iubire] de Liszt, *Poloneza* în la major de Chopin și *Fantezia Faust* după Gounod.[4]

Tanulmány balkézre [Studiu pentru mâna stângă] de Béla Bartók a fost compus în ianuarie 1903 la Budapesta și a apărut în 1904 împreună cu alte trei piese pentru două mâini sub titlul *Négy zongoradarab* [Patru piese pentru pian]. Prima interpretare publică a lucrării a avut loc în data de 13 aprilie 1903, în orașul natal al lui Bartók, Sânnicolau Mare, solist fiind compozitorul. Remarcabil este faptul că în prima formulare a programului Bartók a menționat lucrarea nu ca *studiu*, ci ca *Szonáta (1 tételben; balkezes)* [Sonată (într-o singură parte; pentru mâna stângă)].[5]

În secolul XX, primul concert public din România cu muzică pentru pian exclusiv pentru mâna stângă se presupune că a fost cel din data de 23 martie 1910, la Ateneul din București, solist fiind W³odzimierz Dolański. Dolański (1886-1973), născut la Iași, fiu al unui inginer polonez de căi ferate, și-a pierdut brațul drept *și* vederea la vârsta de numai 10 ani. Impulsionat de exemplul lui Géza Zichy, la vârsta de 16 ani Dolański s-a hotărât să devină pianist, iar până în anul 1914 a prezentat interpretări ale celor mai importante lucrări ale repertoriului.

Concertul de la București din 1910, în cadrul căruia au fost interpretate, printre altele, lucrări celebre pentru mâna stângă, precum *Prélude și Nocturne* op. 9 de Alexander Skriabin, sau *Andante Finale* op. 13 de Theodor Leschetizky, după sextetul din *Lucia di Lammermoor*, a fost primit cu admirație de către critici.[6]

---

[1] István Lakatos: *Zenetörténeti írások* [Scrieri muzicologice]. București 1971, p. 179 și urm.

[2] Despre acest concert Zichy scrie în autobiografia sa: *„Am Ende spielten wir den Rákóczymarsch, und ich bemühte mich, hörbare Bässe der orchestralen Macht seiner zehn Finger hinzuzufügen. Der Enthusiasmus war elementar."* [La sfârșit am cântat Marșul Rákóczy și m-am străduit să adaug puterii orchestrale a celor zece degete ale sale basi audibili. Entuziasmul a fost elementar]. În: Géza Zichy: *Aus meinem Leben: Erinnerungen und Fragmente* [Din viața mea: amintiri și fragmente]. Vol. II. Stuttgart 1913, p. 58.

[3] Géza Zichy: *Aus meinem Leben: Erinnerungen und Fragmente.* Vol. III. Stuttgart 1920, p. 63 și urm.

[4] *Kronstädter Zeitung.* Anul 49, nr. 32 resp. 33, 10. și 11.02.1885, p. 3.

[5] Denis Dille: *Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks* [Catalog tematic al operelor de tinerețe ale lui Béla Bartók] *1890-1904.* Budapesta 1974, p. 133; respectiv *Documenta Bartókiana.* Vol. 3. Budapesta 1968, p. 23.

[6] Iată ce s-a scris în *L'Indépendance Roumaine: „En l'écoutant on avait l'illusion d'entendre un technicien jouer des deux mains, tellement M. Dolanski est maître de son piano. L'artiste nous a laissé entrevoir hier soir á quel degré d'agilité on peut arriver dans la technique et surmonter des difficultés qui semblaient infranchissables jusqu'à présent."* [Dl. Dolanski stăpânește de așa manieră pianul, încât ascultându-l aveai impresia că asculți un virtuoz cântând cu două mâini. Aseară, artistul ne-a oferit ocazia de a întrevedea la ce nivel de agilitate poate fi adusă tehnica și cum se pot depăși dificultățile care păreau insurmontabile până acum.] În: *L'Indépendance Roumaine.* Nr. 10406. 24 martie 1910. Apud: Kazimierz Piotr Ostaszewski-Baranski: *Zyciorys i zbiór krytyk koncertowych Wlodzimierza Dolanskiego.* [Viața și colecția de critici a concertelor lui Wlodzimierz Dolański]. Lemberg 1911, p. 9.

https://biblioteca-digitala.ro

În fine, și figura emblematică a literaturii pianistice pentru mâna stângă a secolului XX, Paul Wittgenstein, a concertat de patru ori la București în perioada interbelică: Wittgenstein a evoluat pe scena Ateneului din București în 21 și 31 octombrie 1928, împreună cu orchestra Filarmonicii, sub bagheta dirijorului George Georgescu. Cu această ocazie, Wittgenstein a interpretat *Parergon la Sinfonia Domestica pentru pian și orchestră* op. 73 de Richard Strauss, *Concertul nr. 2 pentru pian* op. 28 de Serge Bortkiewicz precum și diferite piese solo. A doua sa călătorie la București a avut loc în anul 1933: la numai două săptămâni de la premiera la Paris a *Concertului pentru mâna stângă* de Maurice Ravel, care a avut loc în data de 17 ianuarie 1933 sub bagheta compozitorului, Wittgenstein a interpretat lucrarea în premieră în România în data de 3 februarie, sub bagheta dirijorului Ionel Perlea. În aceeași seară a dat și un concert de binefacere pentru austriecii aflați în nevoie. Conform cronicii din *Bukarester Tageblatt* concertul cu Perlea a avut un imens succes.[1]

PRIMUL

CONCERT SIMFONIC

sub conducerea D-lui

IONEL PERLEA

cu concursul d-lui **PAUL WITTGENSTEIN** (piano)

PROGRAM:

1. **Wagner:** Preludiul la „Tristan și Isolda"
   urmat de „Moartea Isoldei"
2. **Jora:** Șase cântece și o rumbă *Prima audiție!*
   a) Cântec de dor
   b) Cântec de chef
   c) Cântec de leagăn
   d) Vals romantic
   e) Cântec popular
   f) Cântec de Crăciun
   g) Rumba la Moși
3. **Ravel:** Concert pentru piano (mâna stângă) și orchestră
   Solist: d. *Paul Wittgenstein* Prima audiție!
   — PAUZĂ —
4. Piano — solo (mâna stângă) D-l *Wittgenstein*
   a) *Bach-Brahms*: Chaconne
   b) *Mozart*: Arie din „Nunta lui Figaro" prelucrată de Paul Wittgenstein
   c) *Joh. Strauss-Godowsky*: Parafrază asupra valsului din „Voevodul Țiganilor" dedicată lui Paul Wittgenstein
5. **Rich. Strauss:** Astfel grăi Zarathustra, poem simfonic

Piano „BECHSTEIN" dela Casa JEAN FEDER

Vezi în pag. 14 programul simfonicului următor

Fig. 1. Din caietul-program al concertului din 3 februarie 1933

Ar fi posibil ca Dinu Lipatti, care în cadrul studiilor sale la Academia Regală de Muzică a participat cu siguranță activ la viața muzicală bucureșteană, să fi audiat concertele lui Wittgenstein. În special pe cel din februarie 1933, după care, în luna martie a aceluiași an, Lipatti însuși a evoluat sub bagheta dirijorului George Georgescu ca solist al *Concertului pentru pian* op. 11 de Chopin.

[1] *„Die einfach erstaunliche Technik Wittgensteins, die es ihm ermöglicht die schwierigsten Sprünge, Oktaven-Glissandi und Läufe mühelos durchzuführen, eine melodische Linie gleichzeitig zu begleiten und vor allem einen vollen sonoren Klang hervorzubringen, konnte vor allem in dem schwierigen Klavierkonzert für die linke Hand von Ravel bewundert werden, während die hohe Musikalität Wittgensteins besonders in der „Ciaconna" von Bach-Brahms und einer Bearbeitung von Mozarts „Pagenarie" aus „Figaros Hochzeit" zur Geltung kam."* [Tehnica pur și simplu uimitoare a lui Wittgenstein, care îi permite să execute cu ușurință cele mai dificile salturi, glissandi de octave și pasaje, să acompanieze concomitent o linie melodică și mai ales să producă un sunet complet sonor, a putut fi admirată mai ales în dificilul concert de pian pentru mâna stângă de Ravel, în timp ce deosebita muzicalitate a lui Wittgenstein s-a manifestat cu precădere în «Ciaconna» de Bach-Brahms și într-o prelucrare a «Ariei lui Cherubino» din «Nunta lui Figaro» de Mozart.] În: *Bukarester Tageblatt*. 8 februarie 1933, p. 4.

https://biblioteca-digitala.ro

Se poate doar specula dacă astfel de amintiri i-au lăsat lui Lipatti o impresie durabilă sau poate chiar determinantă pentru crearea *Sonatinei*. Ar mai fi de verificat dacă în cadrul formării sale pianistice Lipatti a studiat și piese pentru mâna stângă. În orice caz, în afară de interpretarea *Sonatinei*, pe care a și înregistrat-o[1], nu sunt cunoscute apariții cu astfel de lucrări.

Ideea că preocupările lui Lipatti pentru interpretarea cu mâna stângă ar fi fost datorate unor motive legate de o accidentare, după cum a presupus Paul Attinello în articolul său despre pianistul american Leon Fleisher nu poate fi împărtășită.[2] Comentariul potrivit căruia la Fundățeanca Lipatti avea la dispoziție prea puține coli de muzică și de aceea – pentru a face întrucâtva „economie de spațiu" – a limitat scriitura de pian la o singură mână, este considerat ca fiind o anecdotă.[3] Până în prezent, cea mai coerentă explicație privind crearea *Sonatinei* pare să fie cea dată de Béla Siki, fost elev de-al lui Lipatti la Conservatorul din Geneva. Într-o scrisoare adresată autorului, Siki, care înregistrase *Sonatina* încă în timpul vieții lui Lipatti, afirmă explicit că în articolul său publicat în *Clavier* în 1995 nu a fost tipărită o frază esențială: *„Lipatti said, that he started to write a solo violin piece, because he had insufficient music paper at his disposal in Fundateanca, but he changed on the way for piano left hand."* [Lipatti a spus că a început să scrie o lucrare pentru vioară solo pentru că nu avea suficiente coli de muzică la Fundățeanca, dar pe parcurs a trecut la pian solo.][4] Concluzia lui Siki: *„he considered a solo violin piece, abandoned it and transcribed it for piano left hand. This can be seen in the first movement quite clearly."* [S-a gândit la o lucrare pentru vioară solo, a abandonat-o și a transcris-o pentru pian, doar pentru mâna stângă.][5] Afirmația este cu atât mai demnă de luat în considerare cu cât Siki făcuse referire deja în 1964, într-un articol din *Recorded Sound,* la proiectul inițial, pentru vioară solo.[6]

---

[1] Înregistrarea a fost realizată în 4 martie 1943 la Radiodifuziunea Română. În: Dragoș Tănăsescu / Grigore Bărgăuanu: *Dinu Lipatti*. Londra 1988, p. 215.

[2] *„Fleisher has been unable to find out why Lipatti wrote his* Sonatine for the Left Hand, *although it seems plausible that Lipatti also may have had a bout of repetitive stress syndrome."* [Fleisher nu a reușit să afle de ce Lipatti a scris *Sonatina pentru mâna stângă*, cu toate că este plauzibil faptul că Lipatti a avut o criză specifică sindromului de tunel carpian] In: Paul Attinello: *Single-Handed Success. Leon Fleisher's keyboard comeback* [Succes cu o singură mână. Revenirea lui Leon Fleisher la claviatură] În: *Piano & Keyboard*. nr. 163, iulie/august 1993. p. 30.

[3] *„Having brought an insufficient amount of manuscript paper, Lipatti wrote something that used only one line – a piano piece for the left hand"* [Neavând suficiente coli de muzică, Lipatti a scris ceva ce ocupa un singur rând – o piesă de pian pentru mâna stângă] În: Béla Siki: *Reflections on Dinu Lipatti* [Reflecții despre Dinu Lipatti] În: *Clavier*. Vol 34/2, februarie 1995, p. 17.

[4] E-mail adresat autorului în 1 februarie 2005.

[5] Ibd.

[6] *„Lipatti soon discovered that he had insufficient manuscript paper with him, so he decided to write something which would require only one line – a sonata for unaccompanied violin."* [Curând Lipatti a descoperit că nu avea la el suficiente coli de muzică, așa că s-a hotărât să scrie ceva ce ocupa un singur rând – o sonată pentru vioară solo] În: Béla Siki: *Dinu Lipatti*. În: *Recorded Sound. The Journal of the British Institute of Recorded Sound* [Sunetul înregistrat. Revista Institutului Britanic pentru sunetul înregistrat] No. 15. July 1964. p. 236.

https://biblioteca-digitala.ro

Să fi fost lipsa acută de hârtie sursa ideii lui Lipatti de a încerca să compună o lucrare pentru vioară solo pe care apoi a încheiat-o ca lucrare pentru mâna stângă? În orice caz, până atunci Lipatti se ocupase o singură dată de scriitura monodică: *Introduction et Allegro pour Flûte solo,* creată 1939, a fost dat să rămână singura sa lucrare pentru un instrument melodic fără bas de acompaniament. Indiferent câte coli de muzică a avut inițial la dispoziție, se pare că avea un oarecare disconfort legat de scriitura de vioară solo și a luat schița ca punct de plecare pentru o piesă pentru pian pentru mâna stângă, a cărei factură ar putea să fi fost foarte asemănătoare cu forma inițială.[1]

Prin transcrierea lucrării pentru vioară solo în lucrare pentru pian, Lipatti s-ar situa în tradiția lui Johann Sebastian Bach, despre ale cărui *Sei Solo a Violino senza Basso accompagnato* se știe că au fost interpretate și la instrumente cu claviatură. În edițiile complete Bach există transcrieri de autor sau care pot fi atribuite cel puțin anturajului intim al acestuia. De asemenea, s-a discutat mult despre o înrudire stilistică și de scriitură între *Sei Solo* de Bach și orga, ca și despre întrebarea dacă *Toccata pentru orgă în re minor* BWV 565 de Bach ar putea să fi fost inițial o lucrare solo pentru vioară.[2] Comparând compozițiile lui Bach pentru vioară și violoncel solo cu scriitura de pian pentru o singură mână, nu se pot ignora asemănări de diverse feluri: în primul rând aceeași problematică din punctul de vedere al tehnicii de compoziție, de a obține un rezultat satisfăcător din punct de vedere sonor, în ciuda unei limitări masive a mijloacelor.

Bach a soluționat această problemă de scriitură printr-o linie *latent* polifonică, pe lângă folosirea polifoniei **evidente, care se aude în mod real** – deci reprezentată prin duble, triple și cvadruple. Astfel, polifonia care se aude în mod normal simultan, este reorganizată în desfășurări succesive, *„welche das Erfassen und Ergänzen von reicherer und vielfältigerer musikalischer Verarbeitung im Hören anregt, als sie in der einen Stimme zu wirklichem Erklingen gelangt."* [care stimulează în auz înțelegerea și completarea unei prelucrări muzicale mai bogate și mai variate, decât sunetul produs de o singură voce.][3] Perceperea acestei polifonii melodice, oarecum „structurată pe orizontală" devine posibilă prin capacitatea de a percepe polifonia reprezentată prin mișcări succesive, grație unei **ascultări prin completare**, sau **a ascultării distributive**, ca polifonie reală. Dintre cele mai diferite variante ale unei astfel de realizări „lineare" iată un exemplu:

Fig. 2. *Corrente* din *Partita I* pentru vioară solo BWV 1002, mm. 41-44

[1] Lipatti și-a prelucrat *Sonatina pentru vioară și pian* op. 1 din anul 1933 în *Sonată* în mi minor, pentru două piane, care a rămas nepublicată. În: Dragoș Tănăsescu / Grigore Bărgăuanu: *Dinu Lipatti.* București 2000, p. 219.

[2] Peter Williams: *BWV 565: A toccata in D minor for organ by J. S. Bach?* În: *Early Music.* 9, iulie 1981, p. 330-337.

[3] Ernst Kurth: *Grundlagen des Linearen Kontrapunkts* [Bazele contrapunctului linear] Berna 1917. p. 263.

https://biblioteca-digitala.ro

Există analize exhaustive privind polifonia *latentă* din lucrările solo ale lui Bach, realizate de Ernst Kurth (*Grundlagen des Linearen Kontrapunkts,* Berna 1917, p. 262-348) și de Clemens Fanselau (*Mehrstimmigkeit in J. S. Bachs Werken für Melodieinstrumente ohne Begleitung,* Sinzig 2000, p. 71-223). Fanselau, care a inclus și cele mai recente rezultate ale cercetării din domeniul psihologiei percepției, a atras atenția asupra ambivalenței conceptelor de polifonie aparentă, pseudopolifonie sau falsă polifonie și a presupus că Bach pornit mai puțin de la premisa *„failibilității auzului"*[1], *„ci mai degrabă – în sens pozitiv – de la capacitatea noastră spontană de sinteză".*[2] Tocmai pe această capacitate de sinteză se bazează interpretarea la pian cu mâna stângă. Importanța elementelor de *succesiune* și *insinuare* se reflectă în următorul exemplu din *„Vier Spezialstudien für die linke Hand allein"* [Patru studii speciale pentru mâna stângă] de Max Reger:

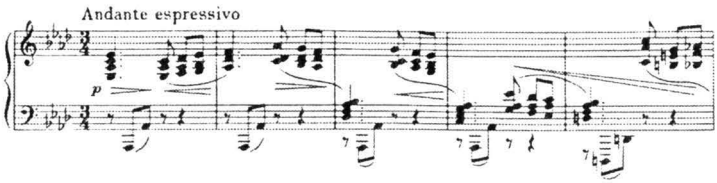



Fig. 3. Max Reger: *Romanze* [Romanță] din *Vier Spezialstudien für die linke Hand allein* [Patru studii speciale pentru mâna stângă], început

După ce repertoriul pentru pian pentru mâna stângă din secolul XIX a fost limitat exclusiv la exersarea mâinii stângi, adesea neglijată, precum și la demonstrații spectaculoase cu mâna stângă ale virtuozilor, Johannes Brahms a fost primul care a identificat un nou element esențial pentru dezvoltarea repertoriului pentru mâna stângă. În mod remarcabil, Brahms a fost inspirat în acest sens tocmai de una dintre lucrările *senza basso* de Bach - *Ciaccona* din *Partita II* d-Moll BWV 1004, pe care, transpunând cu o octavă mai jos, a transformat-o pentru mâna stângă:

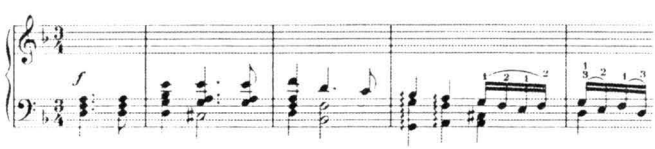



Fig. 4. Johannes Brahms: *Chaconne,* început

[1] Klaus Hofmann: *Zur Technik der latenten Mehrstimmigkeit in Bachs Sonaten und Partiten für Violine allein.* [Despre tehnica polifoniei latente în sonatele lui Bach și în partitele pentru vioară solo] În: Christian Kabitz (Hg.): *Bach und die Barockkunst* [Bach și arta barocă]. Würzburg 1982, p. 145.

[2] Clemens Fanselau: *Mehrstimmigkeit in J. S. Bachs Werken für Melodieinstrumente ohne Begleitung* [Polifonia în lucrările lui J. S. Bach pentru instrumente melodice fără acompaniament] Sinzig, 2000, p. 99.

https://biblioteca-digitala.ro

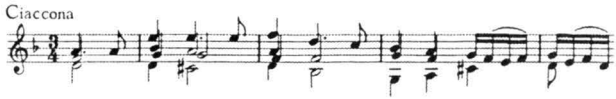



Fig. 5. *Ciaccona* din *Partita II* pentru vioară solo BWV 1004, început

Transcrierea lui Brahms din anul 1877 a reprezentat o lucrare-cheie în măsura în care a fost formulată pentru prima dată o preocupare motivată estetic privind scriitura de pian pentru mâna stângă: *„Nur auf eine Weise, finde ich, schaffe ich mir einen sehr verkleinerten, aber annähernden und ganz reinen Genuß des Werkes – wenn ich es mit der linken Hand allein spiele! Mir fällt dabei sogar bisweilen die Geschichte vom Ei des Kolumbus ein! Die ähnliche Schwierigkeit, die Art der Technik, das Arpeggieren, alles kommt zusammen, mich - wie ein Geiger zu fühlen!"* [Într-un singur fel, cred, mă pot bucura de lucrare, foarte puțin, dar într-un mod aproximativ și foarte pur – interpretând-o doar cu mâna stângă! Uneori îmi vine în minte chiar povestea cu oul lui Columb! Aceeași dificultate, felul tehnicii, arpegierea, totul converge spre a mă simți ca un violonist!][1]

Până la sfârșitul secolului al XIX-lea, interpretarea fără acompaniament a lucrărilor *Sei Solo* de Bach a rămas o excepție, iar cu privire la citatul de mai sus, din Brahms, referitor la *Ciaccona,* nu întâmplător prietenul și colegul lui Brahms, Joseph Joachim, a fost unul dintre primii care s-a expus pentru interpretarea solistică. Pe de altă parte, lui Eduard Hanslick interpretarea lucrărilor lui Bach pentru vioară solo fără acompaniament de pian i s-a părut un *„rezultat imperfect din punct de vedere muzical"*[2] și el subliniază un aspect comun celor două repertorii, din punctul de vedere al istoriei receptării, arătând că însăși interpretarea solo, de înalt nivel artistic, a polifoniei bachiene de către Joseph Joachim nu a fost atât de pură și exactă *„als es zwei mittelgute Geiger zusammenspielend getroffen hätten. Es erinnert mitunter an die Ausführung eines Clavierstückes mit der linken Hand allein. Der Beifall, den uns das Kunststück abnöthigt, gilt also der glücklich überwundenen außerordentlichen Schwierigkeit, nicht der reinen und vollen Schönheit, auf deren Kosten vielmehr jene Ueberwindung zum Theil erst möglich wird."* [cum ar fi fost cea a doi violoniști de performanță medie, cântând împreună, amintind uneori de interpretarea doar cu mâna stângă a unei piese pentru pian. Așadar, plăcerea pe care ne-o oferă o lucrare de artă se datorează reușitei în depășirea deosebitei dificultăți, nu frumuseții pure și complete, datorită căreia devine posibilă de fapt acea depășire.][3]

[1] Scrisoarea lui Brahms către Clara Schumann, iunie 1877. În: Clara Schumann / Johannes Brahms: *Briefe aus den Jahren 1853-1896* [Scrisori din anii 1853-1896] Ed. de Berthold Litzmann. Leipzig 1927. Vol. II, p. 111.

[2] Eduard Hanslick: *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre* [Concerte, compozitori și virtuozi ai ultimilor cincisprezece ani]. Berlin 21886, p. 157.

[3] Ibd., p. 157 și urm.

https://biblioteca-digitala.ro

Cât de asemănătoare pot fi estetica și factura scriiturii de vioară solo și a scriiturii de pian pentru mâna stângă reiese și din mai sus amintitele *Studii speciale* de Max Reger, pe care acesta le-a compus[1] la scurt timp după cele *Patru sonate pentru vioară solo* op. 42, create în 1900, și publicate în 1902 de către editorul Aibl din München. În scriitura de pian a *Studiilor speciale* Reger a împrumutat în mod evident din scriitura de vioară solo a *Sonatelor* op. 42, fapt constatat și de cercetarea operei lui Reger.[2] O comparație directă din ambele lucrări evidențiază clar acest lucru:

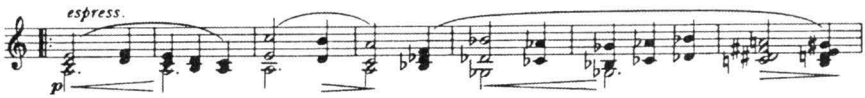



Fig. 6. Începutul părții centrale din *Scherzo* din cele *Patru studii speciale pentru mâna stângă*

Comparativ pandantul pentru vioară solo din op. 42:

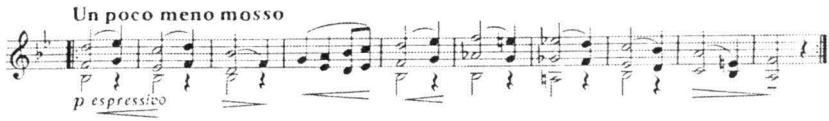



Fig. 7. *Prestissimo assai* din *Sonata pentru vioară* op. 42/1, mm. 47-56

Să ne întoarcem la punctul de plecare al considerațiilor noastre și să ne amintim de observația lui Béla Siki, potrivit căreia în special în prima parte a *Sonatinei* lui Lipatti este prezent conceptul inițial pentru vioară solo. Într-adevăr, în *Allegro*-ul introductiv se găsesc elemente tipice scriiturii **senza basso** a lui Bach. O reconstrucție conjecturală a primei părți pentru vioară solo, realizată de autor, confirmă această presupoziție. *Allegro*-ul se caracterizează prin figurații de șaisprezecimi de tip **perpetuum mobile**, care cu siguranță ar putea să fi fost – într-un registru cu două octave mai sus – începutul aidoma al schiței pentru vioară, o caracteristică esențială fiind **mișcările de pendulare** în terțe mici:

[1] Fritz Stein: *Thematisches Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke von Max Reger* [Registru tematic al lucrărilor tipărite ale lui Max Reger] Leipzig 1953, p. 413.

[2] Despre *Preludiul* din *Studiile speciale* Emanuel Gatscher remarca: *„Das dieser Fuge vorausgehende Präludium ist stilistisch abhängig von den Soloviolinsonaten Opus 42, es ist eine freie Übertragung des polyphonen Violinsatzes auf das Klavier."* [Preludiul care precede această Fugă are o legătură stilistică cu Sonatele pentru vioară solo opus 42, este o transcriere liberă pentru pian a scriiturii polifonice pentru vioară.] În: Emanuel Gatscher: *Die Fugentechnik Max Regers in ihrer Entwicklung* [Evoluția tehnicii fugii la Max Reger], Stuttgart 1925, p. 138.

https://biblioteca-digitala.ro

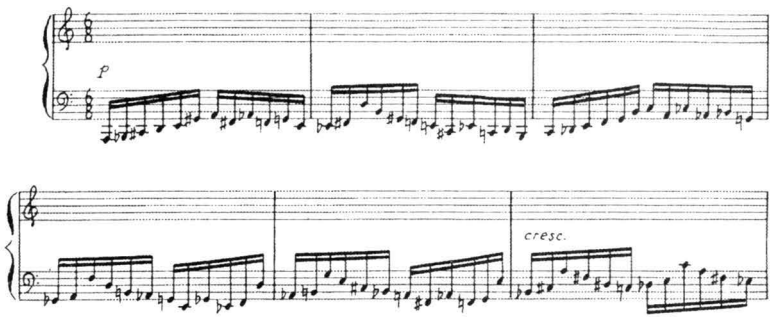



Fig. 8. I. *Allegro*, din *Sonatina*, început

La aceste pasaje motorice se adaugă fragmente de melodii de inspirație folclorică, care alternează între polifonie latentă și reală:

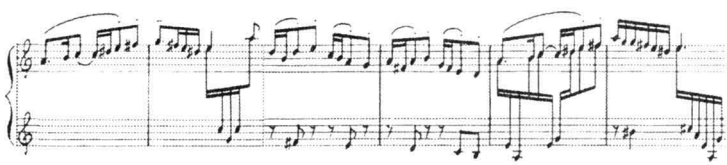



Fig. 9. I. *Allegro* din *Sonatina*, mm. 24-29. Interpretabil și ca partidă de vioară

În exemplul următor, care de asemenea ar putea fi considerat ca scriitură idiomatică pentru vioară, Lipatti etalează sunetul pe orizontală.

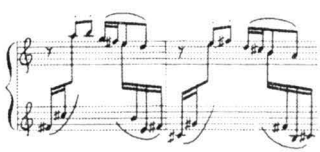


Fig. 10. I. *Allegro* din *Sonatina*, mm 30-31

Arpegierea acordurilor – tipică pentru instrumentele cu arcuș în special ca arpegii de trisonuri în cadrul unei decime – este percepută ca niște armonice care sunău simultan. În timp ce în **fig. 10** se succesiunea acordurilor fa diez minor, mi minor, do diez minor respectiv si minor, în următorul fragment din **fig. 11**, din *Solo*-ul de Bach, la începuturile de măsură tendința este de a se auzi fa diez minor, si minor, respectiv mi major (comparativ vezi și **fig. 2**):

Fig. 11. Johann S. Bach: *Gavotte en Rondeau* din *Partita III* pentru vioară solo BWV 1006, mm. 53-55

https://biblioteca-digitala.ro

La sfârșitul primei părți Lipatti lărgește spectrul de sunete cu arpegii mai ample:

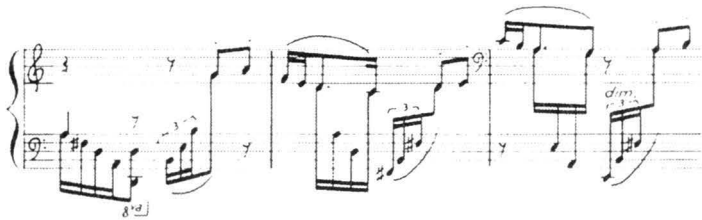


Fig. 12. I. *Allegro* din *Sonatina*, mm. 75-77

În m. 32, din vocea superioară se desprinde o linie arpegiată. La Lipatti, do diez2, care este în același timp nota-culme a arpegierii acordului, este perceput ca o linie superioară, continuativă – subliniată aici și prin accesoriul sonor al pedalei de prelungire:

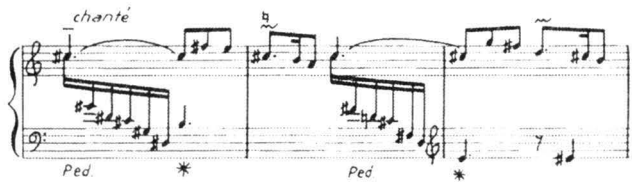


Fig. 13. I. *Allegro* din *Sonatina*, mm. 32-34

În cazul unei versiuni pentru vioară, simultaneitatea liniei melodice și a acompaniamentului acordic ar trebui reprezentată ca linie discontinuă.

Fig. 14. I. *Allegro* din *Sonatina*, mm. 32-34. Posibilă versiune pentru vioară solo

Desigur, este greu de apreciat dacă, și în ce măsură schița lui Lipatti pentru vioară solo cuprindea mai mult decât o parte. În orice caz, făcând abstracție de mici modificări, singura dificultate la retranscrierea primei părți este adaptarea scriiturii de pian, unde aceasta se extinde asupra mai multor octave, la spațiul sonor al viorii.

Chiar dacă nici la crearea celei de-a doua și a celei de-a treia părți Lipatti nu a pornit de la schițe concrete - și dacă, atunci doar sub forma unor fragmente de teme –, conceptul inițial de **senza basso** persistă și pe mia departe în mod evident în tratarea scriiturii.

https://biblioteca-digitala.ro

A doua parte, un *Andante espressivo* contemplativ, începe cu un arpegiu în stilul unui cvadruplu tipic de instrumente cu arcuș. Arpegii asemănătoare, dar și de tipul triplelor, se găsesc în *Andante*-le de 14 ori în 42 de măsuri:

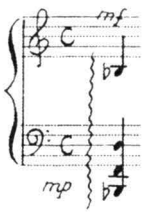


Fig. 15. II. *Andante espressivo* din *Sonatina*, început

Cantilena care însoțește întreaga parte ne permite să deducem o schiță melodic lineară:

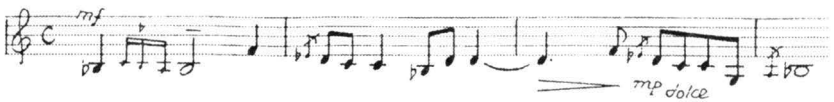



Fig. 16. II. *Andante espressivo* din *Sonatina*, T. 1-4, voce superioară

Remarcabilă este încheierea primei părți, unde Lipatti, prin tehnica imitației și prin schimbarea registrului. scindează melodia într-un duo:

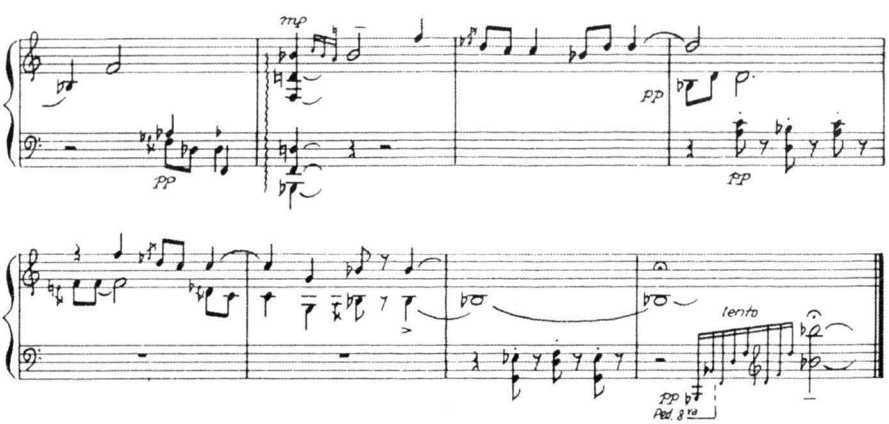



Fig. 17. II. *Andante espressivo* din *Sonatina*, mm. 35-42

https://biblioteca-digitala.ro

Arpegiul introductiv este extins mai întâi în m. 36 cu o octavă, înainte de a încheia partea sub forma unei ample arpegieri a acordului final pe întreaga claviatură.

Lipatti folosește tehnici asemănătoare de lărgire a spațiului sonor cuprinzând mai multe registre și în partea finală, de caracter vioi și dansant, ca în fragmentul următor:

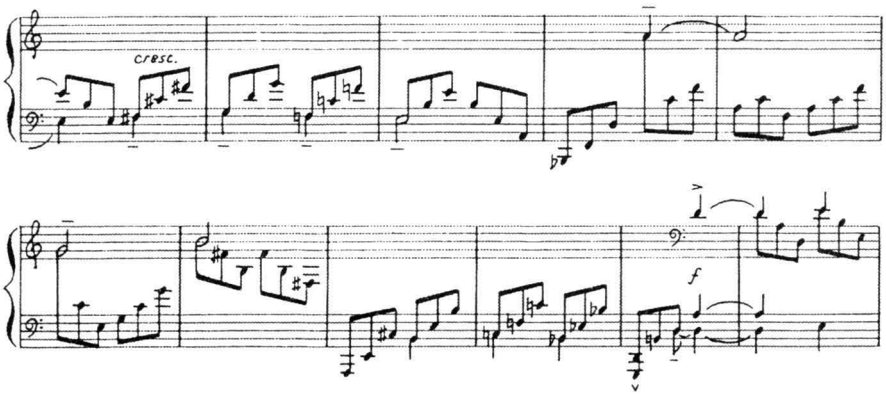



Fig. 18. III. *Allegro* din *Sonatina*, mm. 108-118

Lipatti împrumută din tehnica polifoniei *latente* la prima intrare a temei secundare în m. 38, pe care a citat-o și în prima parte, *Preludiu* al *Aubadei* sale pentru cvartet de suflători (1949):

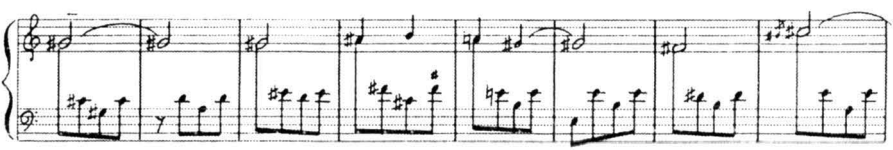



Fig. 19. III. *Allegro* din *Sonatina*, mm. 38-45

Ținând cont de conceptul inițial pentru vioară solo, rămâne în final întrebarea, cum trebuie catalogată factura *Sonatinei* în comparație cu alte lucrări ale repertoriului. În analogie cu polifonia **manifestă și latentă** a facturii **senza basso**, în literatura pianistică pentru mâna stângă pot fi recunoscute două perspective contrastante: pe de o parte încercarea de apropiere de sunetul dat de două mâini, după cum arată Ravel: *„Dans une œuvre de cette nature, il est indispensable que la texture ne donne pas l'impression d'être plus mince que celle*

https://biblioteca-digitala.ro

d'une partie écrite pour les deux mains." [Într-o astfel de lucrare, textura trebuie să nu dea impresia că ar fi mai subțire decât cea a unei scriituri pentru două mâini.][1]

Pe de altă parte, dorința de a crea o scriitură autonomă, neinfluențată de scriitura de pian pentru două mâini, după cum s-a exprimat clar Benjamin Britten: *„In no place in the work did I attempt to imitate a two-handed piano technique, but concentrated on exploiting and emphasizing the single line approach."* [Nicăieri în lucrare nu am încercat să imit tehnica interpretării cu două mâini, ci m-am concentrat asupra exploatării și scoaterii în evidență a demersului monodic.]74 Cu toate că aceste afirmații reprezintă două puncte de vedere opuse, în bibliografia de specialitate se întâlnesc mereu combinații și interacțiuni. Tocmai în tensiunea dintre acești doi antipozi se află justificarea diversității de variante ale scriiturii de pian pentru mâna stângă.

Prin *Sonatina* lui Dinu Lipatti, lista compozitorilor care au compus în domeniul acestei specii s-a îmbogățit cu un nume sonor. Conform exemplelor prezentate, trebuie spus clar că la crearea scriiturii, punctul său de plecare a fost acel **single line approach** menționat de Britten; Lipatti a evitat în mare parte o simulare a stilului pianistic pentru două mâini, în favoarea potențialului *linear*, schița inițială pentru vioară solo punându-și amprenta în mod esențial asupra edificării scriiturii pentru mâna stângă. Astfel, *Sonatina* lui Lipatti, acceptată ca o **palinodie** a unei lucrări pentru vioară solo, este în același timp o reflectare a acelei relații de proximitate dintre factura **senza basso** și idiomatica originală a scriiturii de pian pentru mâna stângă.

[1] Arbie Orenstein (ed.): *Maurice Ravel. Lettres, écrits, entretiens* [Maurice Ravel. Scrisori, scrieri, conversații]. Paris 1989, p. 364.

[2] De altfel, constatarea lui Britten datează din 1941, anul în care Lipatti a compus *Sonatina*. În: Benjamin Britten: *Diversions on a Theme. Opus 21.* For Pianoforte Solo and Orchestra. New York: Boosey & Hawkes 1941. Introducere.

https://biblioteca-digitala.ro

STUDII

Christophe HERZOG

A partir du Prométhée d'Alexandre Scriabine: essai de synthèse des discours

Le langage ne peut en aucun cas épuiser le symbolisme universel de la musique pour cette raison justement que c'est à la contradiction et à la douleur qui sont au cœur de l'un originaire que se réfère symboliquement la musique et que, par là, elle symbolise une sphère antérieure et supérieure à toute manifestation. Par rapport à la musique, toute manifestation n'est bien plutôt qu'un substitut analogique. D'où il suit que le *langage,* en tant qu'organe et symbole de la manifestation, ne peut jamais ni nulle part tirer au dehors le fond le plus intime de la musique. [1]

En plaçant la présente étude prométhéenne sous la citation nietzschéenne précédente, je souhaiterais justifier le fait que l'analyse, musicologique et en général, n'y occupe pas une place prépondérante. Bien plus, c'est de synthèse qu'il sera question ici: de synthèse des analyses musicologiques les plus marquantes portant sur la notion de centre sonore ou accord «synthétique» dans le *Prométhée*, opus 60 d'Alexandre Scriabine; de synthèse métaphysique, ensuite, de différents langages (musique et écrits de Scriabine, mythe prométhéen, théorie de la relativité, mécanique quantique et ultimes théories cosmologiques) autour de certaines métaphores (celles de la sphère et du centre notamment) qu'ils partagent et qui sont à la base de leur dessein, désir et destin de représentation; et cela, malgré la diversité de leurs vocabulaires.

Il s'agit donc ici d'exprimer le «prométhéen», défini comme la force qui pousse l'humanité à se transcender et qui, par l'entremise de la figure éponyme de la mythologie grecque, l'a notamment différenciée du règne animal (on verra plus tard l'importance qu'attachent non seulement Scriabine mais aussi la mécanique quantique, par exemple, à l'acte de différenciation). Cette émancipation est due au fait que Prométhée transmet aux hommes, à travers le symbole du feu, les facultés leur permettant d'exercer les arts, les sciences et la technique. Le «prométhéen» réunit donc arts, sciences et technique sous une même impulsion créatrice. C'est cette impulsion que ce travail veut essayer de rendre, se servant à cet effet des traces qu'elle a laissée dans la pensée et la musique d'Alexandre Scriabine.

https://biblioteca-digitala.ro

Scriabine et le «prométhéen»

Il semble que Scriabine ait été amené à s'intéresser à la figure de Prométhée par bien des chemins. On sait que le *Prométhée enchaîné* d'Eschyle faisait partie de ses livres de chevet. Le compositeur y voyait une source d'inspiration en vue de l'élaboration d'une forme dramatique non théâtrale pour son *Mystère*. Par ailleurs, ses contacts avec la théosophie —doctrine dans laquelle Prométhée occupe une place centrale en conférant à l'humanité une forme physique complète et en lui apportant la sagesse— et le cercle bruxellois des «Fils du feu de la sagesse» (auquel appartenait notamment le peintre Jean Delville, qui réalisa la couverture de la partition de *Prométhée*) le confrontent constamment à la figure du titan grec. Il semble donc que Scriabine ait trouvé en Prométhée un nom pour une idée qui lui était chère depuis sa jeunesse. Selon Siegfried Schibli, Scriabine voyait en Prométhée un personnage archétypique, un nom pour une idée récurrente dans l'histoire de la pensée. Pour le compositeur, «Prométhée est un symbole que l'on rencontre dans toutes les traditions anciennes. C'est l'énergie active de l'univers, le principe créateur; c'est le feu, la lumière, la vie, le combat, la force et la pensée.» [2] Le lien entre Prométhée et l'action se confirme lors de l'unique occurrence du nom du titan grec dans les carnets du compositeur (que le premier traducteur allemand, Oskar von Riesemann, publia sous le titre significatif de *Prometheische Phantasien*):

Tu serais étonné si je te disais
Que tu n'es pas encore,
Tout comme cela, que tu n'es déjà plus.
Tu as tout étreint par toi-même
Les idées, l'Espace, le Temps.
D'un seul regard, d'une seule pensée, je t'étreins mon univers
Comme l'enseignement du Christ,
Comme l'acte de Prométhée.[3]

Nous reviendrons sur ce passage à la fin de ce travail, lorsque nous aurons développé les outils nécessaires à lui donner une interprétation prométhéenne, c'est-à-dire une interprétation tenant en compte les différents langages à travers lesquels cette énergie créatrice peut se manifester.

Synthèse des analyses musicologiques de *Prométhée* sur la notion de „centre sonore"

Toute la structure harmonique de *Prométhée* est basée sur l'accord «mystique», aussi appelé accord «prométhéen», «Klangzentrum» ou «espace sonore spécifique». Celui-ci est composé de six quartes superposées, altérees et justes. En partant de Do on obtient la série de notes suivante: Do, Fa dièse, Si bémol, Mi, La, Ré.

Cet accord hexaphonique synthétique se présente donc comme «une sorte d'accord modal qui sert de base et de principe unificateur à toute l'œuvre. C'est à

https://biblioteca-digitala.ro

partir de lui que sont déduits les agrégats harmoniques, les thèmes et les contrepoints, bref, tout le développement de l'œuvre se fera par une sorte de métamorphose constante»[4] à partir d'un référentiel immuable. L'accord se décline en douze transpositions ou aspects qui entretiennent entre eux des relations de parenté plus ou moins marquées selon le nombre de notes qu'ils ont en commun. Il est ainsi possible, à chaque fois, d'établir six paires d'accords ayant en commun quatre notes, deux notes ou une seule. Il se révèle alors que ce qui importe dans le système synthétique, ce ne sont ni les degrés de tensions internes[5], ni les fonctions des accords établissant entre eux une hiérarchie (comme dans le système tonal), mais uniquement les relations des accords entre eux et la façon dont ils déterminent, à l'intérieur d'eux-mêmes, les relations entre les sons.

En raison de sa structure particulière, l'accord synthétique engendre un système à l'équilibre intrinsèque et parfaitement clos. On peut donc considérer que la fonction référentielle qu'il assume dans les limites du système de relations qu'il configure, s'inscrit dans un rapport analogique avec celle que remplit l'accord parfait dans le système tonal. Mais l'univers harmonique de *Prométhée* est un «système de relations spécifiques qui se caractérise par les rapports que l'accord synthétique entretient avec ses différentes transpositions dans le cadre de l'échelle chromatique»[6]. En d'autres termes, le système ne se définit plus par rapport à des accords auxquels on assigne une certaine fonction et à leur interaction conventionnellement régie par un système transcendant de règles, c'est-à-dire une syntaxe, mais ne peut être que *système de relations* immanent à l'accord lui-même.

La lecture des carnets de Scriabine montre qu'il s'agit là de l'aboutissement provisoire de la réflexion du compositeur sur la notion de conscience. Si ses premiers carnets semblent faire part d'un certain solipsisme originel dans sa pensée, les suivants révèlent la conscience progressive des contradictions engendrées par une telle conception et l'écriture devient alors expression d'une volonté de résoudre ces contradictions qui trouvent dans la musique un espace naturel de coexistence. Le passage fondamental de transition est le suivant: «La conscience est un système de relations. Chaque état de conscience est la *négation* de tous les autres; il est *seulement* la relation à tous les autres et est absolument impensable en dehors du système de relations»[7].

L'accord de base configure un système de relations, une sphère harmonique qui contient toutes les autres, car l'unité de l'œuvre ne tolère que les sphères s'inscrivant dans un rapport de proportionnalité avec la sphère originelle de l'accord mystique. Il est aussi générateur de l'échelle hexaphonique de six sons qui sert de base à l'élaboration des lignes mélodiques. C'est ainsi que, par d'autres voies que l'école de Vienne (avec Schönberg, Webern et Berg), Scriabine réalise l'équivalence entre l'écriture verticale (l'harmonie) et horizontale (la mélodie) qui deviendra quelques années plus tard une des règles essentielles du système sériel. Notons qu'il s'agit là d'une conviction personnelle, presque intime, renforcée par une pensée philosophique sous-jacente: «Mélodie et harmonie sont deux facettes d'un même principe, d'une même essence. Elles ne sont complètement séparées qu'avec la période classique: c'est le processus de la différenciation, la plongée de l'esprit au cœur de la matière. Pour moi, dans ma

https://biblioteca-digitala.ro

musique, il n'y a pas de différence entre mélodie et harmonie»[8]. Scriabine crée ainsi un espace sonore parfaitement isotrope, condition nécessaire et suffisante à l'existence de la symétrie sphérique, car

> Si l'on pouvait échanger de la même manière ses trois dimensions [les deux dimensions horizontales et la verticale de l'espace à trois dimensions que nous connaissons], y compris la verticale, l'espace serait parfaitement *isotrope* : il posséderait une symétrie *sphérique* (l'aspect d'une sphère reste insensible à de tels échanges). Mais, tel que nous l'appréhendons, il n'est que partiellement isotrope: sa symétrie est seulement cylindrique (...). La distinction entre verticale et horizontales le prive de la symétrie sphérique. Celle-ci marquerait une invariance sous *toutes* les rotations, y compris celles d'axe non vertical.[9]

La raison pour laquelle l'espace dans lequel nous vivons n'est que partiellement isotrope est que, en tant qu'habitants à la surface d'un corps céleste sphérique ayant une certaine masse nous sommes soumis à la gravitation engendrée par cette masse. Chaque larme que nous versons, au lieu de conserver une forme sphérique, se déforme. Le moindre de nos mouvements corporels est déterminé par la contrainte de la gravité. Cette restriction physique avive la soif de métaphysique et crée la nécessité d'engendrer, d'imaginer des figures de l'esprit échappant à ce déterminisme matériel. En physique et en géométrie, la figure de la sphère semble combler ce désir. Dans l'art, cette figure prend les traits de Prométhée, créature à mi-chemin entre l'humain et le divin qui, bien qu'enchaîné et souffrant, transcende et accepte sa condition de soumission aux lois divines par sa connaissance du secret de la mortalité des dieux. Dans la musique de Scriabine et en particulier dans l'opus 60 qui nous intéresse, ces deux types de représentations (scientifique et artistique) d'un même désir, d'une même énergie, se confondent en un processus temporel sonore que les musicologues ont décrit ainsi: «les processus sonores semblent s'accomplir dans une sphère qui en renverrait les différentes manifestations en son centre»[10]. Essayons donc maintenant de comprendre l'omniprésence de la métaphore de la sphère dans notre propos et son rapport à une mystique de la totalité.

La sphère comme symbole de la totalité

Jorge Luis Borges dédie un de ses célèbres essais à l'étude d'une de ces métaphores qui traversent l'histoire universelle, en constituant ainsi les différents chapitres[11]. Il s'agit de la métaphore de la sphère en tant que représentation du divin, de l'unique. Borges nous fait suivre la naissance de cette métaphore chez les grecs (Xénophane de Colophon, Platon et Parménide, entre autres) jusqu'à la trace écrite qu'elle laisse dans les textes médiévaux et de la Renaissance, parcours qui montre une propension humaine presque obsessive à se représenter la totalité, Dieu ou l'univers comme une sphère (qualifiée

https://biblioteca-digitala.ro

d' «intelligible» par Alain de Lille mais d' «effroyable» par Pascal) dont «le centre est partout et la circonférence nulle part».

Malgré la prudence qui s'impose face au caractère polysémique de la musique, le fait qu'elle constitue une sphère antérieure et insaisissable par le langage selon Nietzsche, on peut appliquer cette image à la musique de Scriabine, notamment dans le *Prométhée*, où l'accord mystique se pose clairement en centre sonore dont l'omniprésence semble signifier qu'effectivement, bien que la circonférence de la sphère nous échappe de par notre soumission à la gravité et au temps, son centre est potentiellement présent partout.

Les écrits de Scriabine sont d'ailleurs truffés d'allusions au «centre» et à la «sphère». Ils s'inscrivent donc dans une tradition pluri-millénaire de traitement d'un archétype. Étudions donc de plus près la trace de cette métaphore dans le texte scriabinien. Voyons notamment comment les termes de *sphère* et d'*état de conscience* sont liés, chez lui, à une vision de la totalité.

> A chaque moment donné, je me trouve quelque part et j'éprouve quelque chose. La réalité se présente à moi en tant que multitude dans l'infini de l'espace et du temps, cependant que mon vécu est le centre d'une sphère d'un rayon infini. D'une part le monde m'est donné en tant que ma seule conscience de la sphère de laquelle je ne puis sortir. D'autre part il est évident pour moi que ma conscience individuelle n'épuise pas l'être, et à côté de cette mienne conscience individuelle, close sur elle-même, existent d'autres *consciences* individuelles, encloses elles aussi, inaccessibles à ma pénétration.[12]

Scriabine propose ici une autre formulation de la métaphore de la totalité signalée par Borges. Sa vision est aussi celle d'une sphère dont le centre est potentiellement partout et la circonférence nulle part, la sphère en question possédant un rayon infini. Notons toutefois que la figure géométrique imaginée par Scriabine n'est pas uniquement spatiale, ni pure émanation solipsiste d'un sujet romantique: bien plus, c'est à une figure spatio-temporelle à laquelle nous avons affaire, puisque son centre est le «vécu» d'un sujet à un moment donné, c'est-à-dire son présent (en tant que somme de son passé). Cette sphère est donc sujette elle-même à une évolution dans le temps et dans l'espace. Elle est une sphère en devenir: une non-sphère potentiellement sphère, mais actualisée uniquement à travers son effort pour le devenir. Ce qui permet de l'appeler «sphère» c'est le fait de sa fermeture, de sa clôture sur elle-même qui l'empêche de se diluer dans le non-être, dans l'informe absolu (tout comme l'accord mystique, en limitant le système de relations, se constitue en système clos):

> Chaque état de conscience, *comme tel*, est une sphère close, impénétrable aux autres états de conscience qui sont aussi des sphères closes. Dans ce fait de la fermeture de la sphère de chaque état se dissimule le fait de la démultiplication d'une conscience unique, dans laquelle sont contenus tous ses états.[13]

https://biblioteca-digitala.ro

Ainsi, différents états de conscience coexistent sans s'interpénétrer, mais il serait pourtant déplacé de conclure au solipsisme ou à l'hypersubjectivité, car cette conscience subjective individuelle «n'épuise pas l'être»; bien au contraire, elle le constitue dans et par sa *relation* aux autres consciences individuelles:

> Les états de conscience COEXISTENT. Vivre un état de conscience, signifie le différencier d'un autre état de conscience, par rapport auquel seulement il existe.
>
> Créer veut dire différencier: tous les états de la conscience sont liés par cet acte unique de *différenciation*, par là s'explique leur succession dans le temps et leur coexistence dans l'espace.[14]

Créer veut donc aussi dire créer le temps, ce qui nécessite l'affirmation d'un référentiel qui s'avère aussi être système de relations:

> Le système des relations de la conscience est immobile, il n'existe qu'*un seul instant* (conventionnellement parlant) après lequel nous *distinguons* en lui des changements et par là créons un nouveau moment de l'univers. Le temps est la différenciation (observation) des changements dans le système des relations de la conscience.[15]

Ce référentiel, unique mais potentiellement multiple de par ses transpositions, à partir duquel nous distinguons des différences dans l'identité acquiert une existence sonore dans le *Prométhée,* où il se manifeste comme l'accord hexaphonique synthétique permettant la création du temps musical. Notons au passage, et en guise de transition, que Scriabine pose «différenciation» et «observation» comme synonymes ici, collision sémantique que nous retrouverons dans le langage des théories scientifiques à l'aide desquelles nous allons maintenant paraphraser les intuitions du compositeur. Car, à partir de cette conscience de la différenciation que suppose la création tant divine qu'artistique, Scriabine spécule sur les notions d'«espace» et de «temps», d' harmonie et de mélodie, et aboutit ainsi à des affirmations proches des hypothèses proposées par les deux théories physiques les plus importantes du vingtième siècle: la relativité (d'abord restreinte puis générale) d'Einstein et la mécanique quantique, alors toutes deux à l'état embryonnaire (Scriabine rédige une grande partie de ses carnets entre 1904 et 1910).

Système de relations scriabinien et relativité einsteinienne

Dans *Prométhée*, nous l'avons vu, Scriabine tente d'ériger un système de relations en se basant sur la notion d'intervalle. L'intervalle choisi, la quarte (juste, diminuée ou augmentée), peut être défini comme le centre de la sphère sonore potentiellement infinie. Or il y a là une similitude troublante avec la théorie de la

https://biblioteca-digitala.ro

relativité qu'Einstein développe dans le même temps que Scriabine travaille à l'élaboration de son système de relations.

Tout d'abord il convient de signaler que la théorie de la relativité participe de cette conception mystique de la totalité en tant que sphère. Selon cette théorie, la sphère céleste correspond à une sphère mathématique de dimension deux privée de toute sa géométrie autre que la mesure des angles, de même que la seule géométrie sonore que le système scriabinien tolère est celle de l'intervalle.

> Imaginons deux observateurs de la voûte étoilée: l'un, Ptolémée, est immobile; l'autre, Hipparque, est en mouvement et passe aussi près qu'il le peut de l'endroit où est situé Ptolémée. La question qu'Einstein se pose est la suivante: les deux sphères célestes que perçoivent nos savants sont-elles identiques, autrement dit la disposition des constellations serait-elle rigoureusement la même? Si le sens commun nous dit que oui, la relativité d'Einstein nous apprend que non. Car lorsque Ptolémée regarde les événements spatio-temporels, comme la lumière issue d'une étoile, il le fait dans son propre référentiel, avec son système de coordonnées; de même, Hipparque voit les événements dans son référentiel qui se déplace avec lui et diffère donc de celui de Ptolémée. C'est seulement au lieu et au moment précis où Hipparque passe devant Ptolémée qu' ils pourront fixer leurs coordonnées à zéro. Sinon, étant donné deux événements, Ptolémée et Hipparque ne mesurent ni la même distance de séparation spatiale ni la même séparation temporelle entre ces deux événements. La seule valeur numérique sur laquelle ils sont d'accord est la grandeur:
>
> $$I^2 = (x_1-x_2)_2 + (y_1-y_2)^2 + (z_1-z_2)^2 - (t_1-t_2)^2;$$
>
> x, y, z étant les coordonnées spatiales, t l'unique coordonnée temporelle (rappelons que la théorie de la relativité considère en effet le temps comme la quatrième dimension dans laquelle tout objet existe). Que ce soit dans le référentiel de Ptolémée ou dans celui d'Hipparque, la valeur I^2, le carré de ce qui est appelé l'«intervalle spatio-temporel *I*», est la même pour Ptolémée et Hipparque.

La relativité d'Einstein remplace donc la distance ordinaire par une «distance spatio-temporelle» qui munit l'espace-temps d'une nouvelle géométrie, la géométrie de Minkowski. Dans cette géométrie, puisque Ptolémée et Hipparque sont d'accord sur la valeur I^2, ils sont aussi d'accord sur l' «hypersurface» définie par I=0, cône de lumière formé par des cercles dont les rayons sont les trajectoires spatio-temporelles des photons passant par le point où I=0, c'est-à-dire, le lieu où Ptolémée et Hipparque se rencontrent. Ce lieu est leur «présent» commun, depuis lequel ce qu'ils voient, d'un point de vue mathématique, n'est autre que la *sphère* que l'on verrait si l'on prolongeait à l'infini dans le passé le

https://biblioteca-digitala.ro

cône de lumière. Ainsi, lorsqu'ils regardent la voûte étoilée, nos deux observateurs mesurent des distances et voient des figures géométriques différentes, mais ces figures sont vues sous les mêmes angles[16].

On retrouve donc une représentation de cette sphère dont le centre est partout, chaque point de l'espace-temps étant un *lieu de présent* potentiel (un lieu de rencontre possible), et la circonférence à l'infini, c'est-à-dire nulle part. La sphère einsteinienne n'existe qu'à l'infini, qu'à la limite, et est donc aussi une sphère constamment en devenir.

Scriabine et Einstein s'avèrent absolument contemporains et prométhéens dans leur questionnement des catégories d'«espace» et de «temps» en affirmant leur dépendance vis-à-vis d'un «je». Un passage des *Fantaisies prométhéennes* permet d'ailleurs de mettre en parallèle les idées de relativité et le prométhéen (l'homme-dieu):

> 1 — l'homme (est)[17] Dieu. Conscience de la non-finalité et libre jeu; enivrement de liberté; conscience de l'unité
> 2 — conscience de la relativité des phénomènes,
> 3 — ce qui opprimait jadis, ne fait à présent qu'exalter l'action.[18]

Ce qui ici peut paraître pure coïncidence trouve d'autres résonances plus troublantes lorsque le compositeur, dans des essais écrits entre 1904 et 1905 (rappelons, pour l'horloge cosmique, qu'Einstein publie la théorie de la relativité restreinte en 1905), postule l'indissociabilité du temps et de l'espace, leur caractère non-idéel:

> L'espace et le temps sont indissociables. Ils sont avec les sensations un seul et même acte créateur. Il n'y a pas d'espace et de temps en dehors de la sensation. Il n'y a pas d'espace et de temps donnés qui préexisteraient aux sensations, lesquelles y seraient incluses. L'espace et le temps sont créés en même temps que les sensations. C'est toujours le même unique acte créateur, la même différenciation. —Pour différencier quelque chose, il faut être *en dehors* de cela. Du point de vue des formes de l'espace et du temps, être en dehors signifie se trouver au centre.[19]

Et donc se trouver au centre c'est «être-dans-la-relation», être dans le présent en tant que référentiel instable, mouvant dans l'espace-temps, ce qui pousse Scriabine à dénoncer la quête d'un quelconque commencement de l'univers, ce par quoi il se démarque d'Einstein qui reste attaché à l'idée d'une cause première et dont les théories impliquent l'idée d'un commencement de l'univers sous la forme de l'explosion originelle appelée «Big Bang». Ce faisant, il se rapproche des théories cosmologiques les plus récentes qui ne voient dans le Big Bang qu'un moment de transition de l'univers et nient ainsi la finitude du temps:

https://biblioteca-digitala.ro

> Il est absurde de demander *comment a commencé l'univers*. Les formes du temps sont telles que pour chaque moment *présent* je déduis (je crée) un passé infini et un futur infini. Le monde qui est dans l'espace et le temps *n'a jamais commencé* et ne *passera* jamais. Dans l'espace et le temps il est *impossible de parvenir à la cause de toutes les causes*. L'infini et l'éternité contiennent *tout* le possible dans les formes de l'espace et du temps.[20]

L'infini est dans le fini, *in*-finitum. C'est dans la finitude, dans l'intervalle en musique, que la conscience appréhende l'infini.

Le modèle scriabinien entre relativité et mécanique quantique

Tant la musique que les écrits de Scriabine reflètent et révèlent une conscience aiguë des problèmes fondamentaux de son temps. Sa conception de l'espace et du temps, nous l'avons vu, le rapproche d'Albert Einstein. Par ailleurs, ses réflexions sur la psychologie, dans un sens très large du terme, l'amènent à formuler des aphorismes qui rappellent certaines conclusions de la mécanique quantique. Dans son premier carnet, datant de 1904 et écrit près de Genève, Scriabine se laisse aller aux réflexions suivantes, qui lui sont suggérées par la lecture de Wilhelm Wundt (1832-1920), psychologue et philosophe allemand fondateur de la psychologie expérimentale:

> Chaque expérience suppose un *contenu* qui nous est *donné*, et notre *perception* de ce contenu. Dans l'expérience psychologique nous sont donnés des PROCESSUS, nous sont (donnés?) des objets et nous les PERCEVONS en tant qu'événements subjectifs. Mais de quelle façon ces processus nous sont-ils donnés? De quelle façon, à partir d'événements *subjectifs* que seuls nous pouvons affirmer, concluons-nous à ces processus en dehors de nous? Où est le fondement d'une telle conclusion, où se trouve le pont?
>
> Me semble évidente l'*identité* de l'objet et du sujet dans l'*expérience* psychologique. D'un tel point de vue, l'expérience cesse d'être une expérience [«et devient création» (note de pied de page de Scriabine)]. Si nous pouvons affirmer *tout* seulement en tant qu'événement subjectif, alors ce ne peut-être que le résultat de notre activité. Notre seule et par-là même libre et absolue activité.
>
> Ainsi le monde est le résultat de mon activité, de ma création, de ma volonté (libre).[21]

Autrement dit le sujet solipsiste n'est pas un simple récepteur ou capteur d'informations: il les crée. Il s'agit d'un sujet actif et donc d'un sujet prométhéen («l'acte de Prométhée») qui se distingue des autres par l'action. Action temporelle qui consiste à différencier et donc à être aussi simultanément le lieu, dans l'espace, de coexistence des oppositions (moi et non-moi, espace et temps, humain et divin, un et multiple, centre et circonférence):

https://biblioteca-digitala.ro

> Je crée l'espace et le temps *par le fait* que je les *distingue*. Cependant on ne peut demander à partir de quoi j'ai *commencé* à distinguer. Car il n'existe quelque chose dans le processus de diversification que seulement *par rapport à autre chose.* De sorte qu'en créant une quelconque représentation, un quelconque *je*, je crée simultanément un non-moi, qui le limite, et toute son histoire. Je crée le temps par la *différenciation* des sensations et l'espace par la distinction en moi du sujet et de l'objet. Par le temps, je crée ce que nous avons appelé jusqu'ici expérience intérieure, et par l'espace — l'expérience extérieure. J'anéantis l'espace et le temps, quand je cesse de *différencier*. (...) Je dis que la création c'est la distinction; créer quelque chose veut dire limiter une chose par une autre.[22]

Ce sujet se définissant par son action limitatrice comporte des ressemblances troublantes avec l'observateur quantique, dont l'action «créatrice» consiste précisément en une différenciation qui est aussi une délimitation. Différenciation des moments d'une expérience et donc création du temps, mais aussi différenciation des états des objets observés, permettant ainsi leur coexistence dans l'espace. C'est ainsi qu'un observateur apercevra tantôt une représentation corpusculaire, tantôt une représentation ondulatoire d'un même objet. Ou bien il percevra un objet de type «onde» et un autre de type «corpuscule» en même temps.

Voyons plus en détail l'exemple suivant: selon la physique quantique, lorsqu'une particule de matière rencontre son antiparticule, c'est-à-dire une particule possédant la même masse sauf que ses charges sont de signe opposé, les deux s'annihilent instantanément et se transforment en lumière ou dans une particule similaire («particule» de lumière). L'expérience crée et dévoile donc trois «moments»: le moment de la Matière (pendant lequel on peut observer et donc *distinguer* une particule de son antiparticule); le moment de la Lumière (où l'on assiste généralement à une représentation ondulatoire, même si la lumière peut se manifester sous forme de photons, qui se différencient néanmoins des particules de matière en ce qu'elles ne sont pas destinées à une antiparticule); enfin, un moment, peut-être infiniment court, moment prométhéen de l'être et du non-être en même temps, *point* où la Matière (matière et anti-matière) se transforme en lumière, mais où il nous est impossible de décrire ce qui se passe en termes de particules ou d'ondes. En tant que discipline, la mécanique quantique naît de la conscience que ce moment existe et qu'il pourrait même être le seul dont l'existence mérite d'être qualifiée d'objective (les deux autres découlant d'un découpage subjectif). En se basant sur des mathématiques qui ne décrivent plus le monde en termes d'ondes ou de particules, la mal nommée mécanique quantique postule donc que seules les observations de ce même monde peuvent être décrites en ces termes.

> Chaque expérience de physique microscopique révèle conjointement des aspects dont certains peuvent être appréhendés intuitivement à travers l'image ondulatoire, et d'autres à travers

https://biblioteca-digitala.ro

> l'image corpusculaire. (...) la contradiction onde-corpuscule traduit un nouveau principe important et fondamental: la non-identité de ce qui est détaillé dans l'espace-temps d'un côté et de ce qui est observable d'un autre côté.[23]

La mécanique quantique reconnaît ainsi qu'en tant qu'observateurs nous créons des distinctions entre des phénomènes qui objectivement sont, selon toute vraisemblance, intimement liés, si ce n'est confondus. En d'autres mots : à partir d'une vérité nous créons deux réalités apparemment distinctes et opposées. Les idées de Scriabine, selon qui toute expérience est création, ainsi que celle de la «chute de l'esprit au cœur de la matière» dont découle la différenciation entre mélodie et harmonie, trouvent ici un écho et une confirmation scientifique.

Supercordes et explication de la vibration

Notons que les physiciens sont toujours en train d'essayer de formuler une possible synthèse des théories quantique et de la relativité, incompatibles à bien des égards, mais incontournables en vue d'une compréhension globale de l'univers dans ses multiples dimensions; de l'infiniment petit —domaine traditionnellement réservé à la mécanique quantique— à l'infiniment grand — territoire de la relativité—.

La théorie la plus en vogue à l'heure actuelle parmi celles dont le dessein est d'unifier ces deux théories est celle dite des supercordes. Or, nous le constaterons encore une fois, les considérations de Scriabine sur la vibration montrent qu'il avait eu une intuition similaire à celle de théoriciens comme Edouard Witten, près de trois quarts de siècle auparavant.

La théorie des supercordes tente notamment de neutraliser l'opposition onde-corpuscule et pour cela elle considère

> les êtres physiques fondamentaux, éléments de matière ou de rayonnement, non plus comme des particules ponctuelles, mais comme des êtres longilignes possédant eux-mêmes 1 dimension et des degrés de liberté dynamique associés: cordes (ou supercordes) vibrantes, ouvertes ou fermées (qualifiée alors de boucles). (...) Les cordes ne se différencient pas les unes des autres par leur composition, de la manière dont la substance d'un électron diffère de celle d'un proton, par exemple. Elles sont toutes constituées pareillement. Seuls les distinguent leurs configurations —manières de s'enrouler ou de se nouer— et leurs états de vibrations, appelés «excitations de Kaluza-Klein», exactement l'analogue des «notes» pour une corde de violon.[24]

Or dans le passage intitulé *Explication de la vibration*, qui commence par postuler en forme de synthèse que «chaque état de conscience est relation avec les autres états de conscience». Scriabine affirme que les «objets se différencient

https://biblioteca-digitala.ro

par le niveau d'activité, pour ainsi dire par la quantité de vibrations dans une unité de temps»:

Chacun des états de conscience est un point-limite dans le mouvement vibratoire. La vibration est la relation dans le mouvement vibratoire. La vibration est la relation des états de conscience, et est le matériau unique. Leur apparente oscillation nous donne le schème des oppositions et leur identité dans la vibration.[25]

Chaque état de conscience, et donc chaque *sphère* si l'on suit le dictionnaire scriabinien, n'existe qu'en tant que point-limite de la vibration, c'est-à-dire qu'en tant que point non-matériel ou *centre*, le centre d'une sphère n'ayant pas d'existence concrète ou physique, mais métaphysique, par opposition à sa circonférence qui seule existe et à elle seule paraît constituer l'objet «sphère». La sphère métaphysique, dont le centre est partout et la circonférence nulle part, s'oppose en ce sens-là à l'objet physique *sphère*. A ce point de notre discours, l'on peut donc se demander ce qui permet d'appeler *sphère* la métaphore à laquelle Borges fait allusion et qui sous-tend tant d'essais de représentation de l'univers. Ce que nous nous représentons traditionnellement comme un objet statique serait en fait pure vibration, impossible à capter si l'on n' en fixe pas les limites, les points extrêmes, par un acte prométhéen de l'esprit:

> Dans le mouvement vibratoire, les points extrêmes de chaque oscillation sont des moments et peuvent être perçus seulement en tant que limites du mouvement vibratoire. En eux-mêmes, étant des moments, ils ne peuvent être perçus; c'est par là que s'explique ce fait que chacun des états existe seulement dans le *système de relations*, et en dehors de lui est impensable.[26]

Encore une fois Scriabine affirme que les choses n'existent que dans la relation. On ne peut percevoir la chose en soi : un point ne peut être perçu que comme limite d'une vibration. En musique, et c'est là que le Prométhée acquiert une dimension méta-musicale en se construisant de manière explicite et continue sur une structure auto-consciente, chaque note ne peut être perçue que dans sa relation à une autre dans l'intervalle, relation qui, à son tour, est codée par un système englobant (l'accord synthétique). Cette idée s'avère encore une intuition prométhéenne à laquelle on peut rétrospectivement accorder une portée scientifique pour autant que l'on recourt aux plus récentes théories cosmologiques. Voici un extrait de «Les branes : un monde de bouts de ficelles», sous-chapitre de *Au delà de l'espace et du temps* :

> Certaines versions des théories des cordes suggèrent que notre univers serait un «monde de branes». Les cordes évoluent dans le Fond à *D* dimensions (10 le plus souvent), dont une est le temps. Mais les extrémités des cordes ouvertes seraient astreintes à occuper certaines régions limitées du Fond, des sortes de membranes plongées dans cette variété. (...) Selon certaines

https://biblioteca-digitala.ro

> théories des branes, très en vogue ces derniers temps, seule nous serait accessible une partie du Fond à D dimensions : une 3-brane, alors identifiée à notre espace à 3 dimensions. Quelle différence avec la description ordinaire si les dimensions supplémentaires sont inaccessibles ? C'est que la gravitation, et elle seule, pourrait se propager en dehors de la 3-brane. Elle serait en effet représentée par des cordes fermées qui accèdent à la totalité du Fond. En revanche, particules (matière) et interactions, tout ce dont nous sommes faits, seraient représentées par les extrémités des cordes ouvertes, astreintes par définition à demeurer sur la brane.[27]

Tout ce dont nous sommes faits, ou plutôt tout ce que nous pouvons percevoir de ce qui est, se situe aux extrêmes de la supercorde ouverte ou de la vibration. En termes physiques, nous ne sommes que la circonférence d'un monde dont le centre nous est inaccessible, c'est pourquoi il nous faut, comme Prométhée, commettre le péché de l'hybris, dérober le feu aux dieux, ramener le centre à nous et expulser la circonférence à l'infini, prolonger l'effort métaphysique encore et encore, créer des sphères aux multiples dimensions, maintenir la vibration qui «est», bien qu'invisible à l'œil —elle n'échappe pas à l'oreille—, afin que nous puissions ex-ister («être en dehors» ce qui, pour Scriabine, du point de vue des formes de l'espace et du temps contenant tout le possible, signifie se trouver au centre) .

Nous ne pouvons contenir physiquement l'infini de l'espace et l'éternité du temps, mais nous pouvons en concevoir l'idée qui en est aussi la sensation. Ainsi s'explique l'étreinte prométhéenne de l'esprit («Tu as tout étreint par toi-même/ Les idées, l'Espace, le Temps»), qui est aussi, paradoxalement, différenciation: «La différenciation dans la vibration des points extrêmes de chaque oscillation contient en elle l'idée du temps et de l'espace»[28]. Encore une fois, la différenciation s'impose comme le véritable «acte préalable» (titre de la dernière œuvre, inachevée, de Scriabine) au mystère de la vibration, auquel nous avons toujours la possibilité d' accéder, même si nous ne pouvons le faire que depuis une position périphérique.

Si la figure de Prométhée et son histoire expriment l'existence d'un espace-temps de coexistence de l'humain et du divin; alors ce que la structure méta-musicale de *Prométhée* nous dévoile, c'est le rôle de l'auditeur dans la création du temps et de l'espace musical, par analogie avec le rôle de l'observateur dans les théories de la relativité et quantique. Au-delà des oppositions, apparaît la vibration dramatique, musicale, physique et métaphysique, et avec elle, peut-être, un chemin pour sortir de la déconstruction ambiante. Au lieu d'analyser un objet en soi et ainsi de faire abstraction de la vibration qui soutient son existence, nous avons posé des «points extrêmes», des langages ou discours que l'on a tendance à séparer (comme arts et science, par exemple), si ce n'est à opposer, afin de tenter de faire transparaître la force ou impulsion prométhéenne qui leur est sous-jacente. Plutôt que d' «explication de la vibration», il s'agit ici d' une tentative

https://biblioteca-digitala.ro

d' explicitation de cette même vibration, pour autant que cela soit possible dans les limites du langage, auxquelles Nietzsche faisait allusion dans la citation introduisant ce travail. La musique reste le médium le plus adéquat à l'expression de la vibration, dont elle fait consciemment son matériau. Le langage, pour prétendre en faire autant, devrait coupler l'analyse comparée avec une synthèse contradictoire, fusionnelle et différenciatrice, des discours, synthèse qui s'est limitée ici aux discours scientifiques et artistiques.

Notes

[1] NIETZSCHE, F., *Naissance de la tragédie*, Gallimard, Paris, 1977, p. 51.
[2] «Im übrigen war ihm bewusst, dass Prometheus ein archetypischer Charakter ist, ein Name für eine in der Geschichte des Denkens immer wiederkehrende Idee; «Prometheus ist ein Symbol», so zitiert Wladimir Delson den Komponisten, «das in allen alten Lehren begegnet. Da ist die aktive Energie des Universums, das schöpferische Prinzip, es ist Feuer, Licht, Leben, Kampf, Kräftigung, Gedanke.» SCHIBLI, S., *Alexander Skrjabin und seine Musik. Grenzüberschreitungen eines prometheischen Geistes*, R. Piper & Co. Verlag, München, 1983, p. 228.
[3] SCRIABINE, A., *Notes et réflexions. Carnets inédits*, Klincksieck, Paris, 1979, p. 37.
[4] KELKEL, M., *Alexandre Scriabine. Sa vie, l'ésotérisme et le langage musical dans son œuvre*, Honoré Champion, Paris, 1984, livre III, p. 16.
[5] Le degré de tension d'un accord est déterminé par les intervalles qui le constituent. Or ici ceux-ci ne changent pas puisqu'il y a transposition.
[6] KELKEL, M., *op. cit.*, livre III, p. 27.
[7] SCRIABINE, A., *op. cit.*, p. 63.
[8] «Melodie und Harmonie - das sind zwei Seiten eines Prinzips, einer Wesenheit. Sie haben sich erst in der klassischen Musik ganz getrennt – das ist der Prozess der Differenzierung, das ist der Sturz des Geistes in die Materie. Bei mir gibt es keinen Unterschied zwischen Melodie und Harmonie.» SCHIBLI, S., *op. cit.*, p. 145.
[9] LACHIEZE-REY, M., *Au-delà de l'espace et du temps*, Le Pommier, 2003, p. 22.
[10] SABATIER, F., *Miroirs de la musique*, Fayard, 1995, p. 386.
[11] Voir «La esfera de Pascal» dans: BORGES, J.L., *Otras inquisiciones*, Alianza Editorial, Madrid, 1976.
[12] SCRIABINE, A., *op. cit.*, p. 49.
[13] *Ibid.*, p. 68.
[14] SCRIABINE, A., *Op. cit.*, p. 27.
[15] *Ibid.*, p. 63.
[16] Les noms et notions employés sont tirés de POENARU, V., «La voûte étoilée est-elle une sphère?» in *Pour la Science*, «La sphère sous toutes ses formes», dossier hors-série octobre-décembre 2003, pp. 37-8.
[17] La présence du verbe «être» est due à la traduction française de Marina Scriabine sous prétexte qu'en russe on l'omet souvent. Cependant, la présence du nom composé «homme-Dieu» s'inscrirait d'autant mieux dans notre ligne d'interprétation.
[18] SCRIABINE, A., *op. cit.*, p. 70.
[19] *Ibid.*, p. 27.
[20] *Idem.*
[21]SCRIABINE, A., *op. cit.*, p. 8.
[22] SCRIABINE, A., *op. cit.*, pp. 11-2.
[23] BITBOL, M., *Mécanique quantique: une introduction philosophique*, Flammarion, 1996, pp 227-9.
[24] LACHIEZE-REY, M., *op. cit.*, p. 279.
[25] SCRIABINE, A., *op. cit.*, pp. 67-8.
[26] *Ibid.*, pp. 67-8.
[27] LACHIEZE-REY, M., *op. cit.*, pp. 288-9.
[28] SCRIABINE, A., *op. cit.*, pp. 67-8.

https://biblioteca-digitala.ro

Oleg GARAZ

Imagini și structuri ale „referentului nostalgic" în cultura muzicală europeană

(Accepțiunile și atributele fenomenului de „referent nostalgic")

A. Accepțiunea sistematică

Privind spre muzică prin „vitraliul" care sunt structurile și tehnicile imaginarului, ne situăm într-un context definit de dialectica paradoxului.

Într-un prim sens, unul fundamental, muzica este invizibilă, iar conținuturile muzicale pot fi aproximate într-un mod destul de imprecis în comparație cu artele plastice sau poezia. Fiind non-imagistică prin însăși faptul că este o artă a „invizibilului", exclusivitatea audibilității și, implicit, imposibilitatea recursului la vizualitatea „tălmăcitoare" este marca distinctă a sonorității organizate. Această „invizibilitate" care stă drept analogie pentru o alta, o „invizibilitate" relativă, să-i spunem de gradul doi – cea semantică, este surmontabilă fie prin structurarea unui discurs „explicativ", paralel sau, eufemistic vorbind, „însoțitor", fie prin respingerea oricărui discurs eterogen în primul rând ca materie (sonoră), iar mai apoi ca mijloace și tehnici specifice de structurare și articulare a discursului propriu-zis muzical. Iar aceste două praguri ale „invizibilității" constituie un prim „defect" major al muzicii și anume acel al pretinsei „abstracțiuni" a limbajului muzical. Însă chiar în pofida acestor două sau mai multor praguri, muzica este audiată cu aceeași implicație și entuziasm de receptori deveniți oarecum dependenți de acest tip de discurs.

Multinvocata „temporalitate" a muzicii incită o altă ramură a șirurilor de paradoxuri, deoarece, articulându-se în timp muzica, după cum bine spune Cl. Levy-Strauss, ne aruncă, de fapt, în afara timpului. Altfel spus, în resorturile ei intime o structură „temporală" funcționează într-o totală contradicție cu propriul statut ontologic, ea fiind articulată în timp pentru a pune în afara timpului... Ce-ar mai fi de spus despre imagini vulgarizatoare de genul – „muzica este o sonorizare a temporalității"? Cum am putea defini însăși „timpul" *cu care* sau *în care* operează sau se operează cu muzica?[1] Precum forma muzicală interpretată reprezintă o artă de a manipula atenția și memoria receptorului, să fie tot astfel și muzica doar un pretext pentru un soi de „manipulări – sonorizate – ale temporalității"?

[1] În cazul muzicii, este evident, vorbim despre activitatea unui operator care este compozitorul și care structurează șiruri semantice cu un anumit conținut, în vederea realizării unor obiective intrinseci întregului său demers. Din câte se poate constata consultând orice manual de istoria muzicii, nu există modele care ar include printre obiectivele compozitorului ceva asemănător unei relații explicite cu temporalitatea.

https://biblioteca-digitala.ro

Irelevanța unui asemenea „atribut" al muzicii devine evident chiar și printr-un singur exemplu. René Guénon formulează ideea celor două „regnuri" ale imaginarului conform căreia *simbolurile sonore*, dinamice, mobile, caracterizează imaginarul populațiilor nomade, a căror existență este determinată de constanta *spațială*, pe când simbolurile vizuale, fixe, caracterizează imaginarul populațiilor sedentare, a căror „regn" este însăși temporalitatea[1].

Revenind însă, remarcăm într-un mod sincron o a doua pistă de sens: cu cât procesul de abstractizare în muzică este mai avansat (articulat ca *abstragere* de la sensurile explicit verbale sau iconice) pe linia mecanismelor de înrâurire în zona expresiei și, implicit, a sugestibilității, cu atât mai intens generative devin procesele de articulare în sens imaginal. Acest fapt devine cu atât mai vizibil dacă e să facem o comparație între muzică și celelalte arte în care abstracțiunea se articulează la „temperaturi" mult mai reduse (literatura – poezia/proza, pictura, baletul sau opera)[2].

Anume lipsa „referentului obiectual", dacă doriți – chiar imagistic propriu-zis, determină conștiința receptorului să genereze, prin recursul la memorie și experiența acumulată, un „dicționar" cu atât mai consistent și dens de contexte imagistice cu cât mai puține sensuri „imediate" în accesibilitatea lor semantică le oferă muzica. Mai mult, aceste contexte sunt definibile în morfologia lor „comportamentală" drept mobile, într-o continuă desfășurare, deci dinamice în articularea lor acumulativă, evolutivă, elaborativă etc.

Constatăm aici existența unui atribut compensatoriu, de echilibrare, a mecanismelor de recuperare semantică activate care funcționează cu atât mai intens la contactul cu o artă „abstractă" care este muzica. Iar această non-vizualitate a muzicii produce un coeficient în plus și anume faptul că sub înrâurirea sonorității organizate sintezele imaginale[3] se articulează scurtcircuitând treapta

[1] „În general, operele populațiilor sedentare sunt, s-ar putea spune, opere ale timpului: fixate în spațiu, într-un domeniu strict delimitat, ele își desfășoară activitatea într-o continuitate temporală care le apare ca indefinită. (...) Dimpotrivă, nomazii, cărora imaginile le sunt interzise, ca tot ce ar încerca să-i fixeze într-un loc determinat, își constituie simboluri sonore, singurele compatibile cu starea lor de continuă migrare." Surprinzătoare este, însă, continuarea acestui șir ideatic: „Dar e de remarcat faptul că, printre facultățile sensibile, văzul are un raport direct cu spațiul, iar auzul cu timpul; elementele simbolului vizual se exprimă în simultaneitate, acelea ale simbolului sonor în succesiune; are loc deci, în această ordine, un fel de răsturnare a relațiilor pe care le-am observat mai înainte, răsturnare care e de altfel necesară pentru stabilirea unui anumit echilibru între cele două principii contrarii (...) și pentru menținerea acțiunilor respective în limitele compatibile cu existența omenească normală." (în: R. Guénon, *Domnia cantității și semnele vremurilor*, Editura Humanitas, București, 1995, pag. 153-154-155).

[2] Conform acestei stări de lucruri muzica reprezintă un factor extrem de eficient al stimulării imaginarului și, evident, al imaginației și în concordanță cu acesta, în opinia noastră, muzica este o activitate artistică de un interes sporit în ceea ce privește studiul generării și articulării structurilor imaginarului (individual și colectiv, atât pe orizontala spațială, cât și pe verticala temporală) prin însăși funcționarea specifică a acestui binom „antitetic" care este *imposibilitatea articulării vizual-iconice* ca *hiper-stimul al proceselor de „producție" simbolică-imagistică*. Este plin de resurse neexplorate încă acest mod specific muzical de *înrâurire non-vizuală* care, paradoxal, stimulează intens procesele de articulare generativă a imaginarului.

[3] Ne referim aici la structura de șir imagistic (de imagini) pe care conștiința receptorului îl generează în procesul de „semantizare" a sonorității muzicale. Nu definim aceste sinteze drept *imaginative* sau

https://biblioteca-digitala.ro

„textualizării" tălmăcitoare și activează direct „imaginalul" receptorului. Vorbim aici despre un set de experiențe alternative în calitatea lor de contexte experiențiale complete de substanță imagistică, acestea fiind trăite în forma lor de sporuri semantice articulate, în continuă transformare.

Înțelegând gândirea în general drept tehnică de operare cu memoria și, implicit, cu experiența acumulată, putem reprezenta unitățile mnemonice drept unități imaginale atâta timp cât memoria, propria bio- și psiho-istorie sau -grafie, dar și trecutul în general reprezintă, pe de o parte, tot atâtea entități propriu-zis imagistice (la extensie chiar plasticizant-iconice), iar pe de altă parte, se articulează ca structuri ale unui topos dinamic al actualului. Operarea cu aceste entități devine posibilă, evident, doar în starea lor de structuri ale prezentului într-o continuă mișcare metamorfică.

Iată-ne, deci, aflându-ne într-o proprie „galerie" identitară prin care completăm și diversificăm imaginea-„hartă" a propriei conștiințe. Altfel spus, propria persoană, experiențele acesteia, sintezele și sporurile existențiale realizate le abordăm mai întâi de toate în calitatea lor de „referenți imagistici", convertind stările propriei existențe în tot atâtea „imagini" (dinamice, evolutive, „neastâmpărate"), din moment ce recursul la imagine se dovedește a fi una dintre cele mai performante tehnici atât în procesele de „înmagazinare" (conștientizare, acumulare), cât și în procesele de apelare și de operare cu structurile sinelui și ale propriei experiențe (sinteză și multiplicare expansivă – maturizare, eficientizare existențială).

O altă sursă și, evident, o a treia ramură a înaintării „paradoxale" o reprezintă recursul la principiul *mimetic*, a cărui manifestare în muzică am descifra-o, pertinent și în concordanță cu alcătuirea intrinsecă a proceselor de articulare a expresiei și sugestibilității, mai degrabă drept *procese*, *proceduri*, *mecanisme* și *tehnici referențiale*[1]. Altfel spus, în totală conformitate cu mecanismul de funcționare a „terțului inclus" care este *analogia* – mediatorul perfect și pârghia ideală de operare cu procesele de „conversie" și „transfer" între

imagistice, ci *imaginale* în virtutea faptului că în cazul muzicii *imaginarea* prin intermediul *imaginilor* (1) este un proces eterogen muzicii în calitatea ei de tehnică specifică de structurare a sugestibilității; se articulează drept structură de *alteritate*, spre deosebire de discursul literar, în care cuvintele reprezintă descrieri, mai precis, *imagini* directe ale obiectelor și fenomenelor exterioare lor. De aici și nevoia de a utiliza un termen diferit de unul ca *imaginare* sau *imagistic*. Într-un al doilea sens, motivul utilizării unui termen ca *imaginal* decurge și din substanța *revelatorie* a sugestibilității muzicale, diferită de abordarea directă, *mimetică-descriptivă* a literaturii, poeziei sau artelor plastice.

[1] Presupusul *mimetism* al muzicii reprezintă unul din multele falsuri proliferate de estetica ortodoxă (de catedră sau una pretins muzicală) în ceea ce privește rațiunea de a fi a muzicii. Relevantă în acest sens ni se pare a fi problema „onomatopeei" muzicale (?) exploatată cu funcție de *referent*, însă tot după modelul literaturii sau poeziei. În muzică, însă, intervine un accent de specificitate în sensul în care chiar și „onomatopee" fiind (susurul apei, clinchetul de clopoței sau dangătul de clopote, foșnetul pădurii etc.), pentru aceasta drept referent stă nu atât imaginea originară, concretă (izvorul, troika sau catedrala, pădurea reală etc.), cât starea – atmosfera imaginativ-afectivă – indusă de *prospețimea* și *puritatea* apei, *exuberanța* unei zi de iarnă sau *solemnitatea* unei sărbători religioase etc. Astfel, în muzică „onomatopeea" ticăitului de ceasornic, spre deosebire de situația reală, nu are menirea de a invoca imaginea unui orologiu, ci mai degrabă de a invoca sentimentul curgerii temporale, a vremelniciei, a sorocului sau a destinului implacabil.

https://biblioteca-digitala.ro

sistemele de codare a experienței care este gândirea muzicală și, spre exemplu, tehnicile uzuale de codare a experienței cotidiene: procesele de „analogizare" se amplifică într-o proporție directă cu amplificarea gradelor de abstracțiune a discursului muzical.

Mai mult, aceste *tehnici referențiale* și în special structura de *referent* nu sunt determinate de natura morfologică, spațială sau temporală a referentului, astfel încât putem vorbi atât despre un referent *real*, *obiectual*, dar și despre un referent *imaginal*, ca structură a subiectivității umane, referent nu neapărat determinat de *consensul* stabilit cu structurile comune ale imaginarului colectiv sau ale experienței colective.

Într-un alt sens, referentul poate fi intra- sau extra-muzical, deoarece prin procedeele unei *referențialități explicite* muzica reușește să invoce realități exterioare domeniului său și cu același succes poate construi planuri sugestive *autoreferențiale* (la alte tipuri de practici muzicale, stiluri și epoci stilistice, precum și – la un nivel morfologic mai profund – la stileme structurale, timbrale, imagistice etc.).

În muzică însă, ideea *referentului* capătă o dublă motivare, argumentare și justificare. Morfologic, deci sistematic, nevoia referentului se justifică prin *hegemonia* abstracțiunii, să-i spunem *abstragere* sau a preocupării pentru articularea *mediată* a unor sensuri – invocăm aici acea „incapacitate" a muzicii de a comunica „direct" ceea ce are de „zis"/„comunicat" compozitorul sau interpretul. Într-un al doilea sens, recursul la referent transferă articularea fenomenului în zona *istoricității* atâta timp cât putem constata existența unei legături de dependență, i-am spune „nostalgică" și, evident, retroversivă în orientarea „nostalgiei", între stările numite stilistice ale artei muzicale europene (bineînțeles, cu includerea artelor plastice și a literaturii).

B. Accepțiunea istorică

Recurgem aici la succesiunea etapelor istorice-stilistice din câmpul culturii europene, pornind de la ipoteza conform căreia însușirea muzicii de a determina generarea unor sporuri imagistice în virtutea abstracțiunii sale va cauza o cu atât mai pregnantă recurgere la punerea în actualitate a unor stări și contexte istoricizate pe linia unei energii cu funcții și sensuri recuperativ-compensatorii[1]. Concomitent cu această însușire implicit muzicală a contextului „referențial", vom

[1] Istoria muzicală (și, mai pe larg, culturală) a Europei o putem reprezenta și în calitatea ei de „bibliotecă", „dicționar" sau „arhivă", însă cu o semnificație *activă* și nu una *pasivă* pe care o presupun aceste trei noțiuni tratate exclusiv (și abuziv) în funcția lor de „depozit". Considerăm aici istoria mai degrabă drept o „comunitate" de „coduri culturale" active în utilitatea lor – informațională, semantică, estetică, valorică – și chiar mai mult, necesare pentru oricare segment cronologic din totalitatea „secvențelor" constitutive ale unei istorii lineare. Nu am putea fi de acord cu ideea „dezactivării" definitive a unei anumite configurații stilistice doar în urma faptului că ea „părăsește" prim-planul stilului de actualitate atâta timp cât există, într-o stare latentă sau/și virtuală, posibilitatea re-activării acestor coduri stilistice (sau a anumitor elemente constitutive ale acestora) în „atmosfera" unui alt stil. Ideea „muzeului muzical" pare a fi una abuzivă din moment ce recursul la muzica Renașterii sau Barocului

https://biblioteca-digitala.ro

lua în considerare și o motivație explicită, cu profunde implicații în generarea, configurarea și orientarea proceselor din câmpul activităților muzicale și anume: mutațiile din câmpul gândirii creative cauzate de specificul articulării evolutive și implicit dialectice a binomului *sacru-profan*.

Această din urmă idee ne plasează direct în epicentrul semantic al sintagmei invocate în titlu și, implicit, în miezul problematizării pe care o incită. Spre deosebire de culturile muzicale tradiționale ale Indiei, Chinei, Japoniei, a Orientului musulman, a practicilor folclorice muzicale românești, ca să nu mai vorbim despre practicile muzicale ale „popoarelor naturii", în cultura muzicală europeană sensul progresiei istorice, de negăsit în culturile tradiționale pomenite mai sus, a relevat cu o deosebită putere vectorul *înstrăinării* ca atribut al înaintării evolutive (ca progres). Fie că este vorba despre o înstrăinare *neasumată* explicit, firească (ca în perioada trecerii de la Renașterea la Barocul muzical sau de la Baroc la Clasicismul muzical), fie că vorbim despre una *asumată*, declarată programatic (realismul/verismul, impresionismul și atonalismul în relația lor contestatară cu romantismul muzical) și motivată prin căutarea și experimentarea *noului* ca manifestare a unei *revoluții artistice* (cazul Schönberg), relația *referențială* definește modul în care este realizată progresia istorică-stilistică[1].

„Filtrând" datele istoriei muzicale prin grila structurii de *referent nostalgic*, observăm o frecvență crescândă în recurgerea la *modelul structural-tematic referențial* cu atât mai mult cu cât avansăm înspre câmpul fenomenelor muzicale ale secolului XX, perioadă în care fenomenul referențial se multiplică și se diversifică într-un mod extrem de spectaculos.

Ne interesează aici mai degrabă sensul acestei frecvențe sporite atâta timp cât această *precipitare referențială* stă drept semn nu atât al succesului *reprezentării progresiste* asupra fenomenului muzical (care câștigă în complexitate, profunzime, diversitate și autonomie), cât al unei *îndepărtări* de un trecut considerat drept superior în sens valoric, acestea din urmă fiind „chemate" să legitimeze validitatea valorică a unor fenomene stilistice-muzicale care i-au urmat.

Acest model al *apelării referențiale* deține însă și o semnificație pe care o traducem drept atribut al unei stări de *deficit valoric* (și, implicit, tematic-structural), de *desubstanțializare* și *disipare* progresivă a unui fond de resurse artistice, „dicționare" („morfeme" și „lexeme", idiomuri structurale-expresive, sensuri – „sememe" cu valoare de algoritm, mai pe larg – stileme implicite[2]) și

---

muzical în nici un caz nu poate fi asociată cu un sentiment de simplă „curiozitate" față de exotismul unor „vremi apuse". Activitatea unor dirijori ca Harnoncourt sau Herrevege stau drept dovadă în acest sens mai întâi de toate în sensul posibilității de re-actualizare a ceea ce numim, uneori, „muzică veche".

[1] Devine vizibil aici procesul de *polarizare* calitativă a proceselor referențiale în sensul în care *referențialitatea* se „dedublează" în una *pozitivă* – atitudinea primilor „neo-clasici" (Brahms, Reger) – față de clasicismul vienez sau una *negativă* – atitudinea primilor *avangardiști* (Schönberg, Debussy, Grupul celor șase) – față de estetica romantică sau impresionistă.

[2] Folosim aici expresia de *stileme implicite*, spre deosebire de expresia *stileme explicite*, acele structuri constitutive ale unui stil care definesc noutatea și originalitatea lui, scoțând în evidență mai întâi de toate *specificul* proceselor de *subiectivare* și *personalizare* ale unui stil. În acest sens, *stilemele*

https://biblioteca-digitala.ro

„arsenaluri" de mijloace, strategii, structuri și teme pe care fiecare etapă stilistică și le edifică într-un mod implicit.

b.1. Prima premiză trihotomică: *idealizare – poetizare - ficționalizare*

Amplificarea proceselor de *înstrăinare* și *disipare*, acutizarea sentimentului de *îndepărtare* de un referent cultural definit prin suficiență, echilibru, comletitudine și integritate valorică (și, implicit, coerență și coeziune structural-expresivă) provoacă o sumă de procese definibile în calitatea lor de atribute implicite ale structurii de *referent nostalgic*: *poetizarea* și *ficționalizarea* drept semne ale orientării intens (și exclusiv) *retroversive* (spațial și temporal în sens cultural[1]) ca direcție, *recuperatorii* și *compensatorii* ca substanță și deținând o puternică notă *afectivizantă*, legând de referentul invocat o gamă largă de stări din spectrul sentimentelor pozitive. Există aici un sentiment tot mai puternic și profund al *distanței care separă* și al funcției *centrifuge* pe care această distanțare o impune, astfel încât devenind explicabilă atât reacția spontană de a *acoperi* prin *anulare recursive* acest „abis" temporal, reprezentabil drept *ruptură, cezură, pauză*, și, în același timp, drept reacție compensatorie, *ficționalizarea poetizantă* a referentului în această re-aducere a lui în actualitate.

Afectivizarea referentului nostalgic (imaginea Antichității în Renaștere, imaginea Clasicității în Romantism, Impresionism și, ulterior, Modernism sau, spre exemplu, imaginea Renașterii la Paul Hindemith sau Carl Orff, imaginea asupra culturilor folclorice tradiționale în muzica școlilor naționale sau în neo-folclorismul secolului XX) reprezintă, la rândul ei, un atribut al proceselor de *înstrăinare imaginală* de realitate devenite vizibile o dată cu instaurarea stilului romantic. Această stare implicit romantică a conștiinței artistice reprezintă însă doar o „verigă" într-un lanț evolutiv de stări ale imaginarului inițiat, spre exemplu în Renașterea muzicală, prin reprezentarea unei Antichități *bucolice*, *pastorale* sau chiar *fabuloase* (în conformitate cu rigorile recurgerii la tematizări *mitologice*).

Atât *idealizarea* (prin recurgerea la imaginarul *panteist* sau *fantastic* în Renaștere) sau *înstrăinarea* (prin recurgere la imaginile *subiectivității decompensate* în romantism) reprezintă două atribute ale atitudinii *poetizante*, aceasta înțeleasă drept mecanism de „conversie" simbolică (metaforică-alegorică), deci de operare imaginară pe însușirile referentului în vederea încadrării lui într-un context imaginal definibil mai degrabă prin stările lui de *alteritate*. *Poetizarea* servește drept factor de *operare „corozivă"* asupra alterității, de „netezire" a „denivelărilor" și „asperităților" morfologice, de *cenzură a*

explicite le considerăm a fi acele structuri caracteristice și indivizibile ale unui stil care sunt „împrumutate" de către o etapă stilistică ulterioară în edificarea unui context artistic referențial: stiluri „prefațate" în titulatura lor cu particule *neo*-(clasicism), *post*-(romantism sau avangardism) sau *poli*-(stilistică).

[1] Drept exemplu al atitudinii *retroversive* în sens spațial putem considera, spre exemplu, recurgerea lui Cl. Debussy la timbralitatea specifică a *gamelanului* balinez, cultură tradițională asiatică simultană în sens cronologic cu impresionismul muzical. *Retroversia temporală* reprezintă un model-tip al proceselor *referențiale*, activitatea Cameratei florentine – cu referentul plasat în Antichitatea greacă – fiind un exemplu suficient în acest sens.

https://biblioteca-digitala.ro

diferențelor, astfel încât *imaginea referentului* să „încapă" în întregime în limitele unui context istoric și imaginal eminamente diferit.

În acest sens *poeticitatea* reprezintă, într-o următoare treaptă a medierii simbolice, un atribut al procesului de *ficționalizare*. Astfel, *ficțiunea*, ca structură și funcție, are rolul de vehicul între lumea *reală* și *imaginală* și, implicit, reprezintă un mijloc de a *apela* imaginalul în vederea stabilirii unei comunicări între aceste două „regnuri" ale conștiinței[1]. Mai mult, *ficționalizarea* servește, poate mai curând, procesele de *omogenizare* imaginală a referentului și contextului-beneficiar în vederea *re-actualizării* celui dintâi. Prin *ficționalizare* fiind estompate atributele alterității și stimulate atributele omogenității, referentul este *re-actualizat* pe linia *re-substanțializării*, fenomen care în planul *imaginalului* și a procedurii de *ficționalizare* produce o *aspirare* – fără „resturi" – a referentului *în* și *prin* filtrele structurii artistic invocator.

În acest context, strategiile de *idealizare-poetizare-ficționalizare*[2] reprezintă o trihotomie funcțională de tip sincretic, iar reversibilitatea fiecărui element constitutiv asupra celorlalți doi și posibilitatea de a reprezenta un element (cu toată gama lui de referenți) prin grila celorlalte două (separat sau în funcționarea lor grupată) definește universalitatea aplicabilității acestei structuri la mai multe stări istorice-stilistice ale practicilor muzicale (și nu doar).

O altă componentă a fenomenului referențial o identificăm, de această dată la nivelul operării cu *obiectul referențial* prin specificul plasării lui atributive într-o anumită perioadă stilistică sau, altfel spus, în limitele unui *câmp* cultural definibil eminamente *estetic*. În acest sens, ne-am putea focaliza și mai mult pe specificul substanțial al structurii și fenomenului de „referent nostalgic" în sensul în care din multitudinea componentelor unui stil istoric muzical (J. S. Bach), al unei școli (Clasicismul vienez sau Grupul celor cinci), al unui gen (sonată, simfonie, cvartet, concert, operă) acea *intenție* și, bineînțeles, *intuiție referențială* „râvnește" mai degrabă un *miez de natură estetică*, deoarece anume la nivelul cumulativ-sintetic al viziunii și stării estetice se situează, într-o formă intens conotată (mediată estetic), totalitatea (sintetică) datelor privitoare la coerența și

[1] Putem afirma acest lucru atâta timp cât, spre exemplu, cultural muzicală a Antichității sau a Evului Mediu nu ne mai sunt accesibile în termenii proprii acestora. Neo-platonicienii florentini în Renaștere încearcă „restaurarea" tragediei grecești, fără a avea însă informații concrete despre constituenta muzicală a acesteia. Neo-medievalismul lui Arvo Pärt reprezintă, în fapt, o *stilizare* explicită, deci mai degrabă un recurs la imaginarul compozitorului, la acea imagine despre Evul Mediu din conștiința artistului, decât o credibilă și autentică mostră muzicală medievală. Iar *câmpurile stilistice* ale Antichității, Evului Mediu sau Renașterii le putem considera cu același succes și acordându-le o binemeritată întâietate, drept *câmpuri imaginale* și *imaginare*. În acest sens, re-activarea unei simple stileme medievale care ar fi, prin recurgerea la gen, *cântarea ambrosiană*, sau, prin recurgerea la limbaj, organizarea modală a discursului, este evidentă activarea unei *imagini globale* a întregului câmp cultural al epocii invocate, în prezumptiva totalitate a imaginilor intrinseci ale acestuia.

[2] Elementele acestei *trihotomii* ar putea sta, la rândul lor, drept atribute specifice pentru o anumită perioadă stilistică, precum *idealizarea* – pentru Renaștere sau/și Baroc (prin potențialul retoric specific tropilor *alegoriei* sau *hiperbolei*), *poetizarea* – pentru atitudinea intrinsec romantică (printr-o intensificare a constantei *lirice*. subiective a discursului) și *ficționalizarea* – pentru întreaga Modernitate muzicală, dar mai ales pentru Post-modernitate în aplicarea acestei funcții la ideea și fenomenul de *simulacru*.

https://biblioteca-digitala.ro

coeziunea structurilor, diversitatea și eficiența funcțională a mijloacelor tehnice-expresive, la specificul configurării și articulării sugestibilității și, în general dar și mai ales – totalitatea datelor privind specificul conținuturilor imaginale ale stilului, curentului, orientării stilistice folosite drept referent (totalitatea structurilor intuitive, mecanisme specifice de „conversie" a intuiției în operă etc.).

Este interesant de remarcat faptul că deși deținem drept model-tip al referentului nostalgic atitudinea Renașterii față de Antichitate, fiecare nouă configurație stilistică își identifică într-un mod aparte, caracteristic, atât un referent morfologic sau sintactic concret (spre exemplu, un anumit element al configurației stilistice – configurația de formă sau gen a sonatei baroce, dar și tipul sintactic monodic, polifonic modal sau polifonic tonal-funcțional), cât și perioada stilistică (sau culturală) considerată drept referent, deci *necesară* ca *funcție* în limitele stilului care o apelează.

Și atâta timp cât funcționează această *plasare selectivă* a referentului într-o anumită spațio-temporalitate culturală (cronotop-țintă specific – alegere strict determinată de natura trebuințelor, necesităților, carențelor, lacunelor sau nostalgiilor, estetice sau oricare ar fi acelea care s-ar impune ca și constante într-un anumit câmp stilistic muzical), aceasta, prin proceduri de *ficționalizare-idealizare-poetizare* cu un puternic coeficient *estetizant*, va exercita asupra referentului o procedură de *re-substanțializare* prin re-aducerea și re-plasarea acestuia în actualitate. Astfel, putem vorbi despre posibilitatea reală, certificată prin modelele atitudinii de *împrumut stilistic cu conotații referențiale*, de *re-actualizare* a oricărei perioade stilistice-istorice din multitudinea celor existente în „muzeul" muzical. Drept model relevant aici ne poate servi modelul atitudinii romantismului muzical de maturitate față de valorile clasicismului muzical – primul neo-clasicism în creația lui J. Brahms (*Variațiuni și fugă pe o temă de Haydn* sau „nostalgia" beethoveniană în cele patru *Simfonii* și, deloc surprinzător, prin referirea la o constantă a esteticii bachiene – pathosul protestant în *Recviemul german*), pe care îl „secondează" P. I. Ceaikovski prin referentul clasicității din suita *Mozartiana*, dar și în *Capriciul italian* (cu un referent renascentist filtrat prin grila imaginarului clasicizant), dar și în creația postromanticului M. Reger (spre exemplu, *Variațiuni și fugă pe o temă de Mozart*, dar și un salt spre baroc – *Variațiuni și fugă pe o temă de Corelli*) sau G. Mahler (referentul clasicizant în *Simfonia I* sau „nostalgia" schubertiană – simfonismul cantabil pe linia atmosferei sugestive a genului de lied). În *Sacre du printemps* referentul lui I. Stravinski[1] este ancestralitatea ritualurilor invocative-incantatorii ale paleoslavilor, Rimski-Korsakov (antecesor în acest sens al lui Debussy) „referențializează" exotismul

[1] Cazul lui I. Stravinski prezintă un model strălucit al unui compozitor polimorf din punctul de vedere al abilității de a aborda referenți de o impresionantă eterogenitate cum ar fi: fantasticul basmelor rusești (baletul *Pasărea de foc*) sau imaginarul fantasmagoric prin prisma folclorului muzical urban (baletul *Petruşka*) și imagini ale ancestralității slave (baletul *Sacre du printemps*) – toate trei structuri ale unui imaginar mitologic, *Simfonia Psalmilor* invocă imaginile sacralității într-un mod riguros asumat, *Mișcările pentru pian și orchestră* abordează tehnica „pointilistă" serială, baletele *Agon* și *Apolon Musagetul* recurg la imagini ale Antichității pe linia binomului nietzschean dionisiac-apolinic, *„Ebony-Concerto" pentru clarinet și orchestră* apelează stilemele jazz-ului etc.

https://biblioteca-digitala.ro

oriental, dar și pe cel hispanic deopotrivă, P. Hindemith (*Simfonia „Mathis der Maler"* sau *Suita „Nobilissima visione"*) și C. Orff (*Carmina Burana*) invocă Renașterea, B. Bartok, la un alt nivel istoric de structurare a referentului invocă arhaicul și ancestralitatea prin celebra sa colecție de folclor, dar și, spre exemplu, prin *Cantata profana*.

Cumulul de fenomene artistice, politice, mutațiile în organizarea și manipularea conștiinței colective au relevat o sumă de procese pe care le-am putea defini nu doar drept *cenzurare a structurilor sacrului* – pe linia gândirii nietzscheene (drept semn și atribut al proliferării unei crize globale a conștiinței religioase), ci chiar o cenzură și „re-scriere" a umanului într-o terminologie specifică – Nietzsche-Dostoievski-Freud (într-o ordine de criză a subiectivității), Marx-Lenin (într-o ordine socială), Compte-Mach-Einstein (într-o ordine imaginară-științifică), Spengler (în ordinea imaginarului istoric). Și toate acestea au loc în perioada victorianismului triumfător în Anglia, a III-a Republică și perioada „Belle Epoque" în Franța, „Jugendstille" și revirimentul industrial al țărilor germanice. O intensificare și „cutumizare" a stării de conflict, de antagonism, de tensiuni și „centrifugare" atât în planul mentalului individual, cât și a mentalului colectiv.

Iată o imagine sumară a câmpului în care se declanșează o articulare spectaculoasă și fără precedent ca frecvență a recursului la structura, salvatoare în specificul ei funcțional, „referentului nostalgic". Atât ca diapazon cronologic (din ancestralitatea imemorială și până într-o epocă imediat vecină – romantismul), cât și ca diversitate a „stilemelor" abordate (estetice sau structurale) procedura „referențială" capătă un statut de *constantă* în câmpul configurării și articulării activităților artistice muzicale în perioada cuprinsă între sfârșitul secolului XIX și prima jumătate a secolului XX (primele patru decenii).

b.2. A doua premiză trihotomică: *înstrăinare-distanțare-compensare*

Procesele înstrăinării *frontale* ale individului uman față de propria subiectivitate, față de comunitatea umană și față de natura (cosmosul) înconjurătoare produce o cu atât mai puternică nevoie (recuperativă-compensatorie) referențială lansată într-o tot mai febrilă căutare a unui „referent salvator" (și, eventual, substitut echivalent valorilor pierdute ireversibil), o tot mai intensă „re-scriere" a referenților apelați și o exponențială creștere (de altfel, implicită) a „distorsiunii" ficționalizante (spre exemplu, genul de *cantată* în creația lui A. Webern).

În conformitate cu algoritmul ternar și, implicit, „sincretic" (de amplificare reciprocă) al trihotomiei *idealizant/poetizant/ficționalizant*, constatăm și o întrepătrundere amplificativă, în această perioadă, a factorilor care stimulează această „efervescență referențială" – *înstrăinare/compensare/distanțare*. Altfel spus, *puterea înstrăinării*, *nevoia compensării* și *mărimea distanței temporale* (până la referent) sunt acele trei constante funcționale „simbiotice" care definesc specificul articulării referențiale în modernitate culturală europeană.

https://biblioteca-digitala.ro

Şi aici, însă se impun anumite accente semantice specifice atâta timp cât apelarea aceluiaşi referent în două epoci culturale diferite este determinată, implicit, de factori diferiţi:

- şcolile naţionale care în a doua jumătate a secolului XIX abordează cultura folclorică tradiţională pe linia recuperativă romantică – căutând *exoticul*, fără a exclude însă şi importanţa factorului *naţionalist*, complementar proceselor de coagulare şi configurare a statelor naţionale în Europa Centrală, de Est şi de Nord;

- în secolul XX însă, culturile tradiţionale sunt invocate prin însăşi *ancestralitatea* lor, care stă drept semn al *purităţii*, *primordialităţii*, deci calitatea culturii tradiţionale este definibilă (deci, aceasta este valorizată) mai degrabă prin acea imensă *distanţă culturală temporală* care le desparte de contemporaneitate (Stravinski, Bartok, Enescu)[1].

Cazul, dar şi modelul, „referentului nostalgic" re-aduce în actualitate sau, altfel spus, „prezentifică" o structură atitudinală conţinută în „mitul vârstelor" expus în „Teogonia" lui Hesiod. Este vorba despre o orientare inversă, „contra acelor ceasornicului" a succesiunii logice de la vârsta de aur înspre vârsta de fier şi anume prin prisma acelei atitudini pe care omul vârstei de fier o are faţă de vârsta de aur şi, implicit, faţă de oamenii acelei vârste. Astfel, timpul se ciclicizează chiar pe linia aceste reiterări proliferante a modelului hesiodian în dubla lui semnificaţie:

- în primul rând ca „genom" al unei atitudini culturale, ca nucleu închis asupra sesi al unui fenomen care prin „despachetarea" lui progresivă va caracteriza, cu o putere tot mai mare, specificul articulării proceselor de geneză şi evoluţie a fenomenului cultural european;

- şi invers, ideea lui Hesiod se impune ca o structură „arhetipală" prin toate semnele şi efectele ei, inclusiv prin această spectaculoasă creştere în importanţă a modelului referenţial, ne demonstrează cu claritate poziţionarea noastră certă, în termenii lui Hesiod, în contextul „vârstei de fier".

C. Referenţialitatea ca atribut şi aspect al temporalităţii culturale

Poate cea mai importantă funcţie a „referentului nostalgic" este constituirea posibilităţii de *apelare retroversivă* (justificată artistic) a întregii istorii culturale a omenirii[2], astfel încât devine vizibilă o funcţie subtilă a câmpului

[1] Ancestralitatea – ca semne ale purităţii şi primordialităţii – ar putea fi interpretată şi prin acea distanţă temporală incomparabil mai redusă faţă de un *punct genezic ideal* sau *ficţional* de unde porneşte, practic, acea „numărătoare inversă" a „progresiei" culturale, de la stările de maximă integritate „centripetală" înspre relevarea tot mai pronunţată ipostaziere a proceselor de „centrifugare".

[2] În acest context „referentul nostalgic" reprezintă un exponent al procesului de *re-scriere continuă* a istoriei culturale (în cazul nostru, a istoriei muzicale) în sensul în care aceasta este *re-gândită* în funcţie de priorităţile şi posibilităţile morfologice, sintactice, semantice şi estetice ale contextului în care procedura „referenţială" este iniţiată. Pornind de la titulatura ludică a unei lucrări muzicale – *Moz-art* sau de la filmul *Amadeus* de Milos Forman, de la titluri de lucrări ştiinţifice precum *Actualitatea muzicii mozartiene* (sintagmă transferabilă, de altfel, asupra creaţiei oricărui alte personalităţi artistice de proporţii – Bach, Beethoven, Wagner, Debussy etc.) şi până la succesivele reeditări ale partiturilor

https://biblioteca-digitala.ro

cultural de a-şi menţine integritatea nu doar pe orizontala unui stil de actualitate (sau a totalităţii de stiluri constitutive ale unui câmp polistilistic de actualitate), ci prin această procedură de substanţă recuperativă pe verticala filonului temporal-istoric.

De aici însă se desprind o multitudine de semnificaţii constitutive ale acestei energii plurimorfe care animă manifestarea structurii de „referent nostalgic". Pe lângă funcţia *recuperativă*, amintită deja, trebuie indicat un atribut al acesteia care este *re-actualizarea* sau, altfel spus, *prezentificarea* referentului în termenii epocii care îl apelează, un proces de transfer şi „absorbţie" a referentului de către perioada, stilul sau cultura solicitantă. Acest transfer este posibil doar în termenii unei trihotomii care este *idealizarea-poetizarea-ficţionalizarea*.

Coeficientul *ficţional* al procesului de „recuperare prin referent" se materializează într-o procedură de *re-semnificare substanţială* a „referentului"[1] apelat, deoarece procedura de apelare este realizată prin mijloacele, structurile şi, în general, posibilităţile unui context al cărui specific, în comparaţie cu specificul contextului „referenţial", este definit mai întâi de toate printr-o *alteritate radicală*. Această ar putea însemna cu acelaşi succes şi *incognoscibilitate absolută*, din moment ce putem constata că sonorităţile unui *cantus gemelus*, *faux-bourdon* sau a unei missa *L'homme armée* de G. de Machault surprind în primul rând prin „exotismul" lor extra-actual. În acest sens, compoziţiile unui trecut îndepărtat, deci deja definitiv *uitat* ca practică activă a unor mase largi de compozitori, interpreţi sau auditori, trezesc o reacţie similară la contactul cu unele compoziţii nu neapărat chiar ultra-moderne. În acest sens o compoziţie de E. Varese (*Deserts*) sau L. Berio (*Secvenţele* pentru instrumente solo), E. Denisov (*Simfonia de cameră*), A. Schönberg (*Fünf orchesterstüke*) sau A. Webern (*Cantatele* pentru voce şi grup instrumental) trezesc (publicului larg de auditori nu neapărat iniţiaţi) senzaţii similare de „exotism" şi „incapacitate cognitivă".

Ideea unei *alterităţi funciare* a fenomenelor culturale (şi în special muzicale) ar putea fi re-citită într-o cheie care mai degrabă le apropie[2] (prin funcţia *adaptativă* a proceselor de *apelare referenţială ficţionalizantă*) ca elemente constitutive ale unui hiper-„puzzle" trans-temporal decât le-ar separa în calitatea lor de *alterităţi temporale*. Specificul unui *cronotop cultural* poate fi identificat doar în momentul maximei lui dezvăluiri, atunci când devine vizibilă în toată intimitatea ei „personalitatea" stilistică a unei epoci culturale şi nu pe linia identificării „hotarelor" între epoci care la oricare încercare de a le trasa cu o precizie „pozitivistă" dau dovadă de o progresivă lichefiere, epocile stilistice

---

mozartiene în zeci de tomuri produse de Institutul Mozart, datele *domeniului istoric* sunt în permanenţă re-puse în actualitate poate nu atât în urma unei nevoi *recuperative*, cât urmând, firesc, intuiţia faptului că datele domeniului cultural reprezintă, de fapt, structuri ale unei *actualităţi expansive*, atât înspre segmentul temporal al trecutului, cât şi, în sensul unei „recuperări anticipative", pe segmentul virtualităţii.

[1] În acest sens este relevantă creaţia compozitorului estonian, naturalizat în Germania, Arvo Pärt sau a compozitorului ex-sovietic de origine germană Alfred Schnittke.

[2] Şi cu aportul activ chiar a practicilor de re-interpretare – dirijori ca Harnoncourt sau Herrevege sunt deja celebre în acest sens.

https://biblioteca-digitala.ro

întrepătrunzându-se reciproc şi cu atât mai mult cu cât efortul cercetătorului de a le separa este mai mare. Iar într-o asemenea reprezentare „personalităţile" unor epoci artistice cum au fost „Ars antiqua" sau „Ars Nova", Impresionismul sau Renaşterea muzicale, Prima (Clasicismul vienez) sau A doua şcoală vieneză devin participante (cu drepturi depline) la comunitatea culturală definită drept muzica Europei Occidentale (şi, implicit, la imaginarul specific european), o comunitate ai cărei membri incontestabili din punctul de vedere al unor „performanţe" structurale, expresive, estetice etc. şi care în nici un caz nu pot fi supuşi unei comparaţii atât de grosolane (inadecvate şi impertinente din punctul de vedere al conţinuturilor imaginare) pe criteriul „competitivităţii" valorice.

Apelarea retroversivă, amplificată şi de posibilitatea apelării selective a unei configuraţii culturale- ţintă, semnifică, în termenii unei imagini globale, de proporţii, nu altceva decât o mutaţie, bineînţeles imaginară, însă nu mai puţin obiectivă, a imaginii câmpului cultural *ca succesiune de etape sau/şi perioade stilistice* în una a cărei specific rezidă în posibilitatea proceselor de *apropiere* şi chiar mai mult, de *simultaneizare* sau chiar *sincronicizare* a *succesiunii istorice* într-o structură de *vase comunicante* existând *concomitent* şi nu doar prin mecanismele memoriei, ci în calitatea lor de date asumate ca *structuri de actualitate*.

O a doua semnificaţie importantă a funcţiei „referenţiale" este şi efectul acestei atitudini asupra reprezentărilor asupra temporalităţii. Ideea, conceptul şi mecanismele funcţiei „referenţiale" re-instaurează posibilitatea imaginării unui *timp ciclic*, spre deosebirea de *timp linear*, un timp al discontinuităţii şi al succesiunii, un timp al ideii *înaintării progresive*, într-o continuă amplificare a „performanţei", corelativ, chipurile, funcţional în domeniul practicilor artistice. În această din urmă viziune progresistă (să nu-i spunem pro-marxistă) un motet izometric medieval trădează o „performanţă" (structurală, expresivă, sugestivă) redusă în comparaţie cu o simfonie beethoveniană, o sonată scarlattiană sau chiar haydniană ar fi mai puţin „performantă" decât sonatele brahmsiene, iar cvartetele aceluiaşi Haydn ar fi, în urma „progresului" realizat timp de două secole, mai puţin „utilă" (poate doar în calitate de referent muzeal) decât cvartetele lui Bartok.

Într-o structură imaginară a temporalităţii culturale lineare şi, bineînţeles, progresiste, cu această succesivă „lăsare în urmă" a unor etape „uzate moral" în urma probării practice[1], nu pot fi explicate altfel decât doar în termenii „antagonişti" ai înaintării progresive, spre exemplu, permanenţa stării de criză (în special estetică) a genului de operă, atunci când „noul" era generat în urma „crizei" unor configuraţii „uzate" ale genului, sau a atitudinii contestatare a exponenţilor unor noi stiluri (Debussy, Schönberg sau Varese) faţă de stilurile „istoricizate".

Mai mult, această imagine a înaintării cu preţul „uitării" trecutului sau a contestaţiei ca simptom al unei „amnezii" autoimpuse (a doua şcoală vieneză sau nevoi şi, implicit, funcţii „referenţiale" atâta timp cât progresul impune o acerbă

[1] Ne amintim aici de ideea *Muzeului muzical* aparţinând compozitorului Anatol Vieru.

https://biblioteca-digitala.ro

curentele avangardelor postbelice)[1] nu ar presupune în nici un caz generarea unei „autoexorcizare" în căutarea noului cu orice preț[2]. În această optică „noul" înseamnă în primul rând un următor pas în succesiunea logică și, implicit, lineară de înaintare înspre stări caracterizate de o tot mai intensă și diversificată articulare a calității și valorii de „nou".

Însă această structură „referențială, fapt paradoxal, există punând astfel sub „interdicție" chiar reprezentarea, dar și întreg imaginarul legat de structura *temporalității culturale lineare*. Astfel, într-un mod, să-i spunem, natural, firesc și neostentativ, implicit, articularea imaginarului cultural re-aduce în actualitate structurile temporalității ciclice, obiectivitatea și utilitatea funcțională a recurgerii nu atât, poate, la o structură stilistică a anterioară temporal, ci doar la o structură vecină, „din preajmă", una proximă într-o ordine eminamente spațială a realității culturale.

Nu în ultimul rând fenomenul referențialității înseamnă și posibilitatea unor procese de re-scriere și re-semantizare a „vechiului", prin acest fapt conferindu-le, practic, valoarea de „nou" sau mai degrabă „inedit" (în condițiile contextului de actualitate), acest fapt reprezentând o funcție a procesului de „prezentificare", deci de re-citire în termenii prezentului.

Altfel spus, prin mecanismele referențialității apare posibilitatea de a angaja, prin re-actualizare/prezentificare și, implicit, ficționalizare, un proces de extindere/expansiune a stării de actualitate înspre straturi temporale tot mai profunde, îndepărtate, din punct de vedere *linear*, de *punctul* nostru de actualitate. În această situație se pune și problema asumării consecințelor, chiar cu verosimilitatea foarte avansată a faptului de a conștientiza că procesele de re-scriere și re-citire a unor artefacte aparținând „stilurilor istorice" să producă nu altceva decât simulacre valorice garantate cu deplină măsură din punct de vedere al valabilității și exemplarității culturale.

---

[1] Avangardele postbelice (cu prelungiri redundante de substanță manieristă sau explicit epigonică) își revendică referentul în figura celor trei care, în fapt, au intenționat realizarea fenomenului de rupere a referențialității (Schoenberg, Berg și Webern). Ruperea cu tradiția și, într-un alt sens, convergent, ruperea referențialității au fost cel puțin două argumente esențiale în tentativa „revoluționară" a lui Schoenberg. Ideea de fond era, firește, instituirea unei noi tradiții și a unui nou referent chiar în persoana inițiatorului curentului atonal. Însă toată „revoluția" a fost realizată în termeni aproape identici cu ideologia „operei de artă a viitorului", iar modelul „profetului carismatic" era într-un mod evident calchiat după cel wagnerian, care, fapt paradoxal, se constituie drept „referent negativ" al celei de a doua școli vieneze.

[2] Chiar dacă existența ideii de „nou" o constatăm încă din alăturarea titulaturilor stilistice „Art antiqua" și „Ars Nova" sau, spre exemplu, genul de *dramma per musica* era considerată (în a doua jumătate a secolului XVI) drept „stille nuovo", nu putem constata această preocupare explicită pentru „noutate" la compozitori precum O. Lasso, H. Schutz, A. Vivaldi, A. Corelli, D. și A. Scarlatti, J. S. Bach, W. A. Mozart sau L. van Beethoven. De abia începând cu stilul romantic, pe linia valorii crescânde pe care o capătă subiectivitatea artistului-creator și, implicit, „personalitatea" produsului artistic, putem constata generarea acestui „complex al noutății" ca valoare explicită a produsului artistic-muzical. Este o situație care vine într-o totală opoziție, spre exemplu, cu situația în care J. S. Bach realizează transcrierea concertelor pentru vioară a lui A. Vivaldi, nemaivorbind de acea universalitate a limbajului muzical baroc în sensul în care acesta s-a impus în perioada respectivă drept o autentică structură transnațională, întreaga Europa muzicală „vorbind", practic, un limbaj cvasi-omogen.

https://biblioteca-digitala.ro

Ion SÂRBU

Raţiunea practicii zilnice la un instrument muzical

Practica zilnică la un instrument muzical este un element intrinsec şi **sine qua non** al modelului profesional implicat într-o carieră de o factură atât de complexă cum este aceea de violonist. Această orientare profesională începe, datorită specificului ei, la o vârstă fragedă, cu zâmbetul pe buze al copilului de cinci sau sase ani, uneori chiar mai devreme, fermecat de sunetele instrumentului ce i se pune în mână, desigur prin voinţa altora, în baza talentului mijind şi a unor predispoziţii de natură acustică (auz muzical) sau fizică (degetele şi mobilitatea lor etc.), remarcate mai mult sau mai puţin ştiinţific şi, mai sigur, în raport cu idealurile, preocupările şi mediul socio-cultural (şi muzical) al familiei. Şi totuşi, uneori această orientare poate fi şi o decizie a copilului însuşi, expresie a unei chemări lăuntrice spre sunetul miraculos al viorii şi rezultat al unor manifestări ereditare atavice, sau al unor gene îndepărtate, sau chiar al unor izbucniri spontane ale acumulărilor lui auditive obţinute în mediul natural, familial şi social (cazul lui Yehudi Menuhin, George Enescu, Fritz Kreisler, David Oistrach şi poate şi alţii, cunoscuţi sau necunoscuţi), care, insistând în maniera vârstei şi afecţiunii intrafamiliale, obţin repede micul instrument (care nu este numai o simplă jucărie), precum şi tot ce urmează după aceea pentru susţinerea copilului lor cu mândrie, dar pentru unii părinţi şi cu eforturi şi sacrificii.

Evident, în acest miraj excitant, originar, generat de sunetele instrumentului cu acea manifestare admirativă de surpriză şi curiozitate caracteristică vârstei, copilul nu poate bănui ce îl aşteaptă şi ce va urma de-a lungul anilor de formare şi de afirmare longevivă într-o profesie nobilă din sfera esteticii fiinţei umane, dar şi de maximă exigenţă, cunoscând multe riscuri şi capcane.

Numai practica zilnică desfăşurată în sistem profesional, deprinsă încă la vârsta perioadei de formaţie şi transformată apoi într-un model propriu de atitudine conştientă, într-un **modus vivendi** de-a lungul întregii vieţi active, îl poate menţine pe violonist totdeauna identic cu sine şi cu destinul său socio-uman pe Terra şi, într-un sens mai larg, chiar şi dincolo. Prin acest proces bazic de formaţie a violonistului străbate, evident, pasiunea incandescentă pentru vioară, ceea ce include plăcerea şi bucuria travaliului fizic şi intelectual, atracţia spre cunoaşterea istoriei creaţiei muzicale pentru vioară pentru îmbogăţirea repertoriului său interpretativ, ceea ce s-ar putea numi, parafrazând pe acei filosofi şi pedagogi care au folosit categoria de **foame intelectuală**, aplicând-o la domeniul nostru ca foame muzicală sau de repertoriu, ceea ce este esenţial pentru accesul oricărui solist la cererea peţei muzicale naţionale şi mondiale.

Plăcerea şi bucuria acţiunii practice de stăpânire a viorii, atât ca tehnică cât şi ca repertoriu, este criteriul fundamental al devenirii copilului care şi-a apropriat vioara prin voinţa şi înclinaţiile lui naturale în **violonistul total**, conştient de conexiunea inexorabilă dintre tehnică şi muzică, de mesajul ideatic şi afectiv-uman

https://biblioteca-digitala.ro

al operelor muzicale interpretate pe scena de concert sau explicate de la o catedră de vioară pentru elevii sau discipolii săi de mai târziu. Copilul care simte nevoia și merge în fiecare zi la instrument, pentru orice durată de timp, se va găsi sigur printre interpreții statornici, recunoscuți ca atare de către societate, dintre care unii cu activitate creatoare excepțională, ajung să fie incluși în dicționare și enciclopedii muzicale care apar în multe țări ale lumii, inclusiv în țara noastră. Am cunoscut violoniști ale căror declarații din timpul formației lor sunau astfel: „Când cânt la vioară, niciodată nu obosesc!", iar violonista franceză Marie-Annick Nicolas, cunoscută pentru pasiunea ei pentru vioară, după un accident grav a putut să-și refacă complet sănătatea și să reînceapă nu numai profesoratul, ci chiar și concertele ca solistă, poate chiar cu mai multă anvergură, declara într-un interviu: „Aveam o astfel de ușurință tehnică, încât cântam numai cu plăcere. Nu cunoșteam nimic despre oboseală și nervozitate".[1]

Desigur, alături de acest demers bazic al practicii zilnice trebuie luați în considerație și alți factori aleatori al căror control este necesar: competiții, impresari, charisma personalității, natura relațiilor interpersonale și interprofesionale, înregistrării muzicale (CD, Televiziune, Radio etc.), cronici, cultura, familia, care pot contribui la asigurarea unui progres real și stabil într-o asemenea carieră. Au fost muzicieni care nu au agreat multă vreme tehnicizarea sunetului viu al muzicii. Astfel, Sergiu Celibidache și Herbert von Karajan au trecut mai târziu la înregistrarea concertelor dirijate de ei, recunoscând valoarea istorică și educativei a înregistrărilor muzicale. Kreisler manifesta aversiune față de înregistrările și emisiunile muzicale prin radio, fiindcă „nu-i plăcea ideea de a fi întors din buton ca un bec electric sau ca apa caldă". Tot astfel, aversiunea lui Enescu pentru gramofon a făcut să fie înregistrate foarte puține din interpretările sale celebre. Personal, am avut o satisfacție deosebită, reușind să scot la Londra (Casa Peter Biddulph) un CD cu câteva interpretări ale lui Enescu realizate într-o perioadă de vârf a activității sale ca violonist. Astăzi lucrurile s-au schimbat. Avem o adevărată industrie a înregistrărilor muzicale. Există o adevărată concurență între violoniști pentru obținerea de contracte cu companiile de înregistrări muzicale.

Necesitatea practicii zilnice, atât în timpul perioadei de însușire organică a deprinderilor tehnice și a modalității de expresie a imaginilor sonore și a mesajului obiectului interpretării muzicale – opera muzicală in diferitele ei forme și tipuri ale evoluției sale istorice – și-a găsit o largă fundamentare teoretică și metodică în istoria pedagogiei viorii. Astfel, în cartea sa *Teach yourself Music* (Învață singur Muzica) (Londra, 1944), King Palmer scrie: „Artistul de concert care cântă la vioară, pian sau alt instrument, trebuie să aibă un talent înnăscut, să se dedice cu prioritate ani și ani unei practici neîntrerupte și să se bucure într-o mare măsură de o bună sănătate și șansă." De reținut: rolul menținerii permanente a sănătății fizice și mentale, cu efect consecutiv în desfășurarea ascendentă a carierei de violonist, a cărei împlinire maximă implică integritatea organismului fizic și fiziologic, conformația adecvată a mâinilor și degetelor, sănătatea principalilor analizatori (văzul, auzul și simțul tactil). La acestea se adaugă însușirile de ordin

[1] Sârbu, Ion. *Vioara și maeștrii ei, de la origini până azi*. p. 261.

https://biblioteca-digitala.ro

psihic: rezistența la efortul intelectual (concentrarea atenției), memoria auditivă, vizuală și motorică, acuitatea văzului și a auzului muzical (absolut și relativ), temperamentul și formele lui, caracterul și comportamentul. Bineînțeles, aceste însușiri nu sunt egale și absolutizate. Unele sunt remarcate la prima vedere, altele pot fi testate prin tehnici psihologice adecvate, care au un caracter relativ și informativ pentru familie, pentru viitorul violonist și pentru instituțiile abilitate cu pregătirea formală a tinerilor aspiranți spre muzică. Dacă ne gândim la Paganini, acel „Dumnezeu" al viorii, cum s-a spus, etalonul absolut al celui mai înalt grad de stăpânire a viorii, arta și tehnica sa miraculoasă au fost puse, fie din cauza ignoranței, fie din cauza invidiei și răutății omenești, pe seama unor forțe supranaturale, pentru care Paganini a suferit nu numai în viață ci și după moarte, până ce Biserica Catolică a aprobat înmormântarea și funerarii corespunzătoare. În realitate secretul sta în predispozițiile naturale optime pentru instrument. Anumite părți ale corpului său erau de o remarcabilă elasticitate, ca ligamentele mușchilor umerilor, încheieturile mâinilor, ale antebrațelor și în special ale degetelor lungi și puternice. Urechea sa pentru muzică și auzul său în general erau extraordinare. Urechea sa stângă, de lângă vioară, era deosebit de sensibilă. Pavilioanele urechilor sale erau neobișnuit de largi și adânci, făcându-l capabil să cuprindă mai mult sunet, chiar și de la o distanță mai mare. Unii medici au avansat ideea că Paganini ar fi suferit de sindromul lui Marfan, diagnosticat abia în 1896. Simptomele acestui sindrom cuprind o talie înaltă și sveltă, brațe lungi, degete lungi ca de păianjen, articulații excesiv de flexibile. În fapt era vorba de o constituție normală, ectomorfă, foarte adecvată cântatului la vioară. La acest fenomen paganinian a contribuit cu o pondere însemnată munca asiduă dusă în copilărie sub supravegherea severă a tatălui său, ceea ce a format la Paganini dârzenia, voința și disciplina în însușirea unei tehnici perfecte, cât și creația muzicală îndrăzneață și originală, formându-i deprinderi speciale de durată în folosirea cu extremă facilitate a instrumentului. Acesta este doar un exemplu de valoare istorică, a cărui realizare îndrăzneață a dus la revoluționarea artei și tehnicii violonistice pe drumul romantismului, aflat și azi în admirația noastră, după cum va sta și în admirația generațiilor următoare, la infinit. Dar trebuie să admitem că sunt diferențieri între tinerii care pornesc pe drumul acestei cariere, pretențioasă dar și atrăgătoare prin conținutul ei destinat esteticului ființei umane, necesitând pentru pregătirea tinerilor în acest domeniu cea mai lungă perioadă.

Violonistul Sandu Albu avea o concepție pedagogică bazată pe trei elemente: talent, muncă și logica unui ideal de estetică muzicală. Cântatul la vioară este, spunea el deseori, sarcina unei vieți, întregi: **ars longa, vita brevis**. Întrebat de unii din elevii săi, în câți ani vor putea stăpâni acest instrument, Sandu Albu răspundea serios, dar cu umorul lui de totdeauna: „În 25 de ani, care sunt cei mai grei; pe urmă totul devine mai ușor, dar nu cu mult mai ușor."

În pedagogia viorii, experiența și cercetarea științifică au condus la formularea și stabilirea unui complex de reguli și forme ale practicii zilnice, fără de care nu se poate realiza nimic privind cerințele artei viorii: sunetul, succesiunea și sensul frazelor muzicale, continuitatea sunetului (prin așa-numita unire a

https://biblioteca-digitala.ro

arcușelor la capete), vibrato-ul, trilul, staccato-ul (care cere mult efort și exercițiu), spiccato-ul, la fel de greu de realizat (alegerea locului pe arcuș în raport de ritm și poziția arcușului pentru a folosi suprafața cvasitotală a părului), direcția arcușului, conexiunea dintre viteza și presiunea lui în făurirea diferitelor nuanțe și culori ale sunetului, digitația de stabilit anterior procesului de citire și învățare a piesei, flexibilitatea articulațiilor, a poignet-ului la ambele mâini (de care depinde calitatea sunetului), controlul intonației, care este o problemă specială la vioară (cu exerciții de game obligatorii și executarea în ritmuri diferite a pasajelor). Toate aceste elemente sunt obiect inexorabil al practicii instrumentale muzicale. Mulți violoniști își organizează practica zilnică pe probleme: intonație pe game și pasaje, trill, flexibilitatea poignet-ului, arcușul staccato în ambele sensuri etc. Practica zilnică devine un **modus vivendi** de-a lungul întregii vieți active. Violonistul Boris Belkin are o expresie plastică pentru atașamentul său pentru practica zilnică de 4-6 ore: „Când nu cânt în concert – spune el –practic, iar când nu practic, cânt în concert!" George Enescu spunea că nu are încredere în cei ce susțin teoria „tehnicii naturale" și chiar la vârsta înaintată. el practica și revenea mereu la *Studiile* lui Kreutzer, în special la *Studiul 19* pentru trill cu degetul 4, și la *Capriciile* lui Paganini pentru tehnica și frumusețea lor muzicală. Enescu îl considera pe Paganini un „zeu" al viorii. În același scop, Enescu folosea un gât de vioară, **sui generis**, pe care îl purta cu el totdeauna, inclusiv în călătoriile turneelor lui, practicând digitația la un studiu sau piesă muzicală, gândind imaginar la problemele interpretative ale concertelor lui.

Un rol important în exercitarea profesiei de violonist în toate formele de activitate – orchestre, ansambluri (cvartete, trio-uri, cvintete), învățământ violonistic, soliști – îl are **responsabilitatea** față de muzică și creatorul ei – compozitorul –, față de publicul ascultător, meloman prin structură și cultură, și față de sine însuși, pentru imaginea sa publică. Responsabilitatea față de sine – interpretul – derivă din specificul creației muzicale, care își poate arăta valoarea socială numai prin contribuția interpretului. Pe bună dreptate. marele violonist Eugene Ysaye a exprimat un adevăr de mare însemnătate socio-pedagogică pentru domeniul și locul istoriei viorii în societate, declarând: „Fără interpret, o partitură este ca o voce în pustiu!" Interpretarea este totdeauna sursa sonora unui fel de re-creație vie a unei opere muzicale, în avântul zborului ei sonor spre sferele celeste ale muzicii. Ferruccio Busoni îi scria lui Joseph Szigeti pe o fotografie următoarele: „Urarea mea este să fii tu mulțumit de arta ta, apoi alții să se bucure de ea; dar primul aspect este cel mai important." Este totuși de prevenit că un sentiment de „automulțumire" euforică, fără consistență autocritică obiectivă, este totdeauna o barieră în calea unui progres artistic real. Desigur, în acest proces este involvată cultura generală și, evident, cea muzicală, istoria viorii și a creației compozitorilor și violoniștilor, inclusiv teoria muzicală, legile melodiei și armoniei, fără de care o carieră violonistică nu poate fi mai mult decât un meșteșug fără orizont cultural.

Sub aspectul organizării practicii instrumentale există câteva reguli și principii, care trebuie avute în vedere.

https://biblioteca-digitala.ro

1. Practica zilnică trebuie planificată pe zile, săptămâni, luni sau chiar pe perioade mai lungi, asigurând o perspectivă clară violonistului, cu pauze de 1-2 săptămâni de vacanță la interval de 6 luni (care poate fi chiar o pauză absolută de instrument). Este ceea ce au observat la Heifetz unii dintre studenții lui (Erick Friedman). Un caz aparte cu privire la practica zilnică este concepția și atitudinea lui Fritz Kreisler, care excela prin inteligența sa înnăscută și prin intuiția muzicală, cele mai prețioase daruri violonistice pe care le poseda din plin. În tinerețe a dobândit o tehnică excelentă, pe care a știut să și-o mențină și s-o promoveze cu un minim de exerciții. În fapt, el era dușmanul practicii în sine, în sensul acceptat al termenului. În vacanțele de vară Kreisler nu atingea instrumentul. El spunea: „Lucrez numai când simt că am nevoie. Cred că totul este în creier. Gândești un pasaj și imediat știi cum îl vrei." După Kreisler, practica excesivă „amorțește" creierul, înăbușă „vigilența", tocește imaginația. El amintea cazul marelui virtuoz Kubelik, care lucra 12 ore pe zi înaintea unui concert, până îi sângerau vârfurile degetelor. Nici un element al rațiunii practicii zilnice nu era valabil pentru Kreisler. În primul rând, coordonarea musculară și motorică necesară pentru a evita slăbirea și dispariția reflexelor și anchilozarea articulațiilor nu-l priveau pe Kreisler, care niciodată n-a avut necazuri cu înțepenirea degetelor. Kreisler nu avea probleme nici privind latura psihologică a practicii zilnice, care produce celui care pășește în scenă acea senzație de siguranță și încredere ce se traduce prin tonus vital și euforie în interpretarea scenică. La fel în ce privește memorizarea pieselor noi și lărgirea repertoriului, ca și păstrarea fidelă a pieselor vechi nu-l obliga pe Kreisler la efectuarea practicii zilnice. Odată memorizată, muzica era „întipărită" pentru totdeauna în mintea sa, inclusiv a acompaniamentelor de pian pentru întreaga literatură standard a viorii. Kreisler era un geniu violonistic și muzical. Astfel, teoriile lui Kreisler despre practică sunt absolut personale și nu au valabilitate generală. Desigur, ele pot preveni împotriva unei practici „în sine", mecanice, sterile, fără inteligență și imaginație. De aceea, cei care l-au înțeles greșit pe Kreisler și vor să-l imite riscă să-și piardă tehnica inițială și să-și stagneze evoluția sau să-și superficializeze manifestarea până la punctul eliminării din competiție. Din fericire, fiecare violonist își cunoaște propria individualitate.

2. Practica zilnică se desfășoară într-un număr necesar de 4-6 ore, cu pauze de 10-20 de minute după fiecare 50 de minute de lucru (Auer). În unele săli de studiu din școlile și conservatoarele din țările occidentale există canapele destinate realizării unei relaxări totale în pauzele de odihnă fizică și psiho-intelectuală după acea oră de activitate implicată în realizarea unor probleme tehnice și muzicale pentru transformarea unei partituri într-o operă sonoră de sine stătătoare. După cerințele acestei practici zilnice ca bază a creativității omului în acest domeniu al existenței sale, ea trebuie să aibă loc la ore-lumină. Practica nocturnă, târzie, nu este eficientă sub raportul memorizării sonore sau motorice și cu atât mai mult al" aspectelor muzicale (calitatea sunetului, frazare, ritm etc.). Acest soi de practică deconcentrează, obosește creierul și generează un sentiment de automulțumire și suficiență în eforturile creative ale interpretului spre

https://biblioteca-digitala.ro

găsirea acelor mijloace expresive necesare unei interpretări elevate, convingătoare și excitantă.

3. Audițiile muzicale constituie și ele o parte integrantă a practicii zilnice la vioară. (Chiar dacă nu sunt zilnice, aceste audiții trebuie să constituie o preocupare majoră în structura programului profesional al violonistului.) Ele au un mare rol în memorizarea auditivă a pieselor muzicale, în îmbogățirea culturii muzicale, în formarea și dezvoltarea gustului muzical, în însușirea stilurilor muzicale. Aceasta constituie o bază sigură a trecerii de la postura de audient avizat la producătorul direct al acestei muzici mai ușor și chiar cu o intonație mai sigură, cunoscând mai bine melodia, ritmul și structura, bineînțeles și cu satisfacții mult mai mari, nu numai de ordin auditiv, ci mai ales creativ.

De-a lungul timpului istoric, practica zilnică la vioară, ca sistem profesional, a cunoscut apariția și consolidarea unor forme adecvate în raport cu cerințele realizării efective a scopului fundamental al acesteia: o interpretare superioară a creației muzicale românești și universale.

a) Învățarea unui material muzical nou: repertoriu și tehnică. Cu cât acest proces începe mai devreme, cu atât interpretul își lărgește repertoriul în perioada când memoria este mai productivă, iar mai târziu se poate mișca mai liber la cererea pieței muzicale și nu se află sub stresul sărăciei de repertoriu. Louis Persinger, primul profesor în San Francisco al lui Yehudi Menuhin își forma elevii în spiritul acestei viziuni. O fostă elevă a sa, Camilla Wics, povestea că avea obligația de a învăța și finisa din memorie câte o parte de concert pe săptămână, încât la vârsta de 16 ani ea cunoștea perfect 35 de concerte, afară de celelalte piese. Pare incredibil, dar este un adevăr care poate fi întâlnit ușor în scoală americană de vioară.

b) Schimbarea ori exersarea pentru însușirea unei tehnici noi la probleme specifice (vibrato, staccato, trill, legato, louré, schimbul de poziții etc.). Un merit al revistei *STRAD*, care apare la Londra, este publicarea în fiecare ediție lunară a unui articol întitulat „Basics", al violonistului metodist Simon Fisher, tratând probleme noi cu soluții pertinente pentru fiecare element al practicii zilnice pe exemple de pasaje din literatura viorii.

c) Menținerea și consolidarea repertoriului și a tehnicii personale. Celebrul pianist român Dinu Lipatti, cunoscut pentru memoria sa proverbială și vastul său repertoriu, spunea că el revine mereu asupra repertoriului vechi, căci altfel dispare din memorie și trebuie să-l refaci ca de la început, când ai nevoie de el.

d) Pregătirea unui concert sau recital, ori audiție, ori înregistrare pe disc. În acest caz, răspunderea este mai mare, nu numai pentru acuratețe și pentru respect față de muzică, dar și pentru imaginea personală în fața familiei, prietenilor, concurenților, ca și pentru public în general, deoarece orice interpret devine o persoană publică. De aceea, pregătirea unui astfel de eveniment muzical implică un efort mai mare, cu cât practica zilnică nu a fost zilnică. Nici un interpret nu poate fi mulțumit cu un succes care nu este susținut cu efort și strădanie. Acest adevăr a fost definit ca un postulat al teoriei succesului în cartea mea *Vioara și maeștrii ei, de la origini până azi*, astfel: „Nimic valoros nu se poate

https://biblioteca-digitala.ro

obține în viață fără efort. Succesul fără strădanie este, în fapt, un insucces, care niciodată nu aduce satisfacție reală și deplină."

e) Revederea repertoriului vechi, pentru o interpretare nouă, care de regulă aduce schimbări.

f) Există și o practică de plăcere, mai ales la amatori, care este întâlnită în mod firesc și ca element integrativ al oricărei profesiuni, unde voința, studiul, finalitatea și competiția au un rol mai mare.

g) Practica zilnică durează în raport de individ, dar nu mai puțin. decât este necesar pentru a fi capabil să faci muzică fără nici un fel de teamă față de scăderea nivelului tehnic aferent. Uneori 3-4 ore de practică bună fac mai mult decât 6 ore de practică proastă, adică una fără scop, fără plăcere, cu gândul la alte obsesii dominante din alte sfere ale existenței individuale și sociale. Uneori, cu înaintarea în vârstă, aceste obsesii se transformă în acele abateri de la deontologia artistică, abateri grupate în jurul acelor obsesii în comportament bazate pe ceea ce filosofii și eticienii numesc principiul **plăcerii** (hedonism), unele fiind nocive pentru profesie, chiar și pentru sănătatea fizică și mentală.

Un rol important în procesul de învățare și pregătire temeinică în această profesie îl are **autocunoașterea**. Aceasta înseamnă să apreciezi singur ce lipsuri ai din punct de vedere tehnic sau repertorial, examinând mereu repertoriul personal de concerte și piese muzicale, sporindu-l în mod planificat în fiecare an cu noi concerte și piese, chiar dintre cele mai puțin cantate sau mai grele, sau mai rare. Învață să te asculți direct sau prin înregistrări, cu un simț nemilos, ceea ce David Oistrach obișnuia să facă cu regularitate.

Un mare câștig în progresul personal al unui interpret la vioară este întâlnirea periodică și consfătuiri cu specialiști în domeniu (violoniști, profesori de vioară),chiar cu soliști vocali (inclusiv audierea unor concerte vocale), recunoscând că vioara este un instrument cantabil. Desigur, încheierea pregătirii formale la un Conservator sau Academie de Muzică cu o diplomă de licență sau Master of Music, nu înseamnă izolarea absolută de Alma Mater. Contactul periodic cu ea, cu foștii profesori și colegi, în variate forme de întâlniri, consfătuiri, concerte etc, este menit să întrețină focul sacru al perfecționării artei violonistice. Pentru mine exemplul elocvent în această privință este Academia Juilliard School of Music din New York, a cărei organizare periodică a unor întâlni, consfătuiri și concerte în diferite centre muzicale pe glob cu absolvenții formați la această academie contribuie la realizarea unui schimb fructuos de experiență și la creșterea prestigiului internațional al acestei academii americane. În domeniul învățării, există instrumentiști care memorează instantaneu, în timp ce al ții trebuie mai întâi sa învețe cum să memorizeze. Facilitatea învățării poate avea două ipostaze: cel care învață repede poate să nu rețină bine ceea ce a învățat, pe când cel care învață mai greu poate absorbi mai bine și mai profund un material muzical oarecare. Totul depinde de sistemul personal utilizat în procesul de învățare, memorizare, și de metoda păstrării și reîmprospătării informațiilor acustice, motorice și conexiunii lor structurale în melodii și piese muzicale de sine stătătoare.

https://biblioteca-digitala.ro

Repetiția este mama învățării, cum se știe dintotdeauna, ceea ce se aplică și în practica la instrument. Dar este necesar a se repeta „cu cap", adică cu deplina conștientizare a greșelilor, spre a nu fi lăsate să se fixeze. Îndreptarea lor se face prin repetiție bine motivată. Deseori se repetă doar pasajul incorect, pe când pasajele corecte sunt repetate o singură dată, fiind considerate realizate. Este însă necesar a se repeta și pasajele bine executate de prima oară, pentru a fi siguri că și acestea au devenit a doua natură, repetându-le corect de fiecare dată.

Practica trebuie realizată în tempo rapid (ca pe scenă), dar și mai rar (pentru a permite creierului să codifice corect diferite comenzi pe care să le trimită mușchilor spre executare fizică, respectiv motorică). Este deci esențial de a cânta piesa în tempo normal chiar în stadiul de început al învățării ei. Tempoul și viteza executării sunt elemente esențiale și specifice ale tehnicii involvate în interpretarea muzicală. După ce arcușele și digitația au fost alese, ele sunt bine întărite în tempo rar pe pasaje și piesa întreagă, după care se trece la practica în tempo final, însușind mișcările fizice (motorii) și impulsurile mentale ale vitezei normale a piesei. 0 idee bună este aceea de a exersa pasajele într-o viteză mai rapidă decât în tempo de concert (dar și rar, și mai rapid, în scopul de a construi o extralimită de siguranță deasupra și sub tempoul normal. În procesul muncii practice, trebuie dată atenție egală atât brațului drept (arcușului), cât și mâinii stângi (digitației). Rolul mâinii stângi (la vioară) sau al ambelor mâini (la pian) este vizibil, pentru că digitația produce imediat muzica, iar instrumentiștii consuma 90% din efortul lor. Dar arcușul este „sufletul" viorii și lui trebuie să i se acorde cea mai mare atenție și timp de practică specială pentru a perfecționa toate elementele muzicale, tehnice și expresive. S-a spus pe bună dreptate că dacă mâna stângă este la vioară mâna pianistului, mâna dreaptă, a arcușului, este mâna pictorului, care produce culorile și imaginile sonore ale muzicii. Perfecționarea mâinii drepte a arcușului se referă nu numai la elementele de bază – tehnica arcușelor (detaché, spiccato, staccato, duble corzi etc.), ci și la arta arcușului, la măiestria interpretării prin alegerea atacului și relaxării unei note (sunet) potrivit stilului și caracterului muzical, natura schimburilor de arcuș dictate de cerințele frazării, diferite nuanțe și dinamici, articulația arcușului (ondulația părului), accente (exemplu arcușul special „louré"), obținerea diferitelor culori ale tonului prin variate combinații dintre presiune, viteză, distanța de căluș, lungimea și împărțirea arcușului folosit în interacțiune cu mâna stângă și mișcările ei, calitatea tonului în general (evitarea scrijelării corzilor și a sunetului urât) și în final valorificarea potențelor expresive și cantabile ale arcușului. Desigur, aceste aspecte tehnice ale folosirii arcușului sunt mai dificile în practică, din cauza naturii lor estetice care include cultura, structura psiho-afectivă și gustul rafinat al interpretului.

O cerință a practicii aplicate la învățarea și însușirea unei piese muzicale este separarea problemelor și rezolvarea lor, una câte una. Fiecare pasaj este suma mai multor componente distincte, încercând să le rezolvi pe toate dintr-o dată nu va fi „îmbunătățit" nici unul din ele. Repetând un pasaj integral și cântându-l mai puțin corect, greșelile se vor consolida în minte. Este mai productiv și mai economic să separăm pasajul în componentele sale, să izolăm problemele, să ne concentrăm pe ele separat și, după corectare, sunt reconstituite și practicate

https://biblioteca-digitala.ro

în unitatea lor, în mod corect. Potrivit legilor memorizării, orice piesă muzicală se învață mergând din aproape în aproape, fragmentând și unind, până la realizarea integrală și finală.

Practica zilnică trebuie sa aibă în vedere practica interpretării ca pe scena de concert, și nu practica de dragul practicii în sine (practica practicii). Scopul final al practicii este interpretarea de nivel superior, având totdeauna în minte finalitatea pe scena de concert: tehnică infailibilă, claritate sonoră și realizarea totală a muzicii.

Există și o practică fără instrument. Așa cum mușchii sunt antrenați să execute porțile fizice ale cântatului la vioară, mintea trebuie să fie si ea exersată separat și independent de execuția ca atare a piesei. De fapt creierul este, atât originar cât și ultim, centrul unde se află sursa fiecărei acțiuni din activitatea complexă a interpretării instrumentale. Mergând printr-o imaginară interpretare a unei lucrări (integrale sau pe părți), gândim și trăim aievea (și corect) fiecare element al execuției (intonație, ritm, mișcări fizice ale mâinii drepte și stângi, expresie muzicală), vom îmbunătăți în plan imaginar interpretarea de fapt a piesei. Această metodă este folositoare nu numai în aspectele tehnice, ci și în procesul memorizării, ca atare. Ea include și pasiunea și dorința de a trăi muzica peste tot și în orice moment, și nu numai în practica fizică propriu-zisă.

Aplicarea practică a acestor orientări generale implică analiza fiecărei lucrări introduse în practica zilnică și alegerea formelor de realizare privind atât repertoriul, cât și tehnica adecvată. Totdeauna se are în vedere aceste două laturi ale practicii zilnice, fără a uita niciodată practica interpretării muzicale, adică aducerea unei lucrări muzicale la nivelul cerințelor interpretării ei pe scena de concert.

https://biblioteca-digitala.ro

Tudor MISDOLEA

Pour une phénoménologie de la musique
La musique, faculté de l'entendement

Résumé : *Nous présentons ici quelques réflexions sur l'impact que la musique peut avoir sur les possibilités de l'entendement, c'est-à-dire «saisir et comprendre ce qui est» (Hegel). La musique naît et évolue dans un espace formel entre sensible et intelligible, entre intuition et raison. En fin d'étude on abordera l'aspect systémique de l'expression musicale.*

1. Introduction : l'entendement, connaissance active

Dans une énonciation[1] de ses principes de création, George Enescu affirme que pour lui «la musique n'est pas un état (statique n. a.) mais une action (dynamique n. a.), c'est-à-dire un ensemble de phrases qui expriment des idées et des mouvements qui mènent ces idées dans une direction ou dans une autre ».

Ma précédente étude[2] définissait toute composition musicale comme une catégorie dynamique globale ; celle-ci était ainsi présentée dans le cadre plus général d'une phénoménologie de la musique.

En ce sens l'œuvre musicale est vue comme un tout global qui vit conformément aux lois et aux forces qui agissent entre et à l'intérieur de ses structures primaires.

D'autre part dans une étude intitulée «Réflexions sur les concepts du contenu et de la forme en musique»[3] Stefan Niculescu remarque que « ... il existe en musique une chose intraduisible, c'est-à-dire impossible à décrire à l'aide d'un autre système sémiologique, y compris le langage humain, et ceci tant du point de vue du contenu que de la forme. Mais cette chose-la, intraduisible n'est pas incommunicable : elle se transmet exclusivement à l'aide de l'art des sons »

Suivant la même vision nous considérons que, avant de traiter l'aspect général de la phénoménologie de la musique, il faut d'abord entrer plus profondément dans le microcosme du monde de l'entendement.

---

[1] Ştefan Niculescu, « George Enescu despre principiile sale de creatie », *Muzica*, Bucuresti , no 4, 1960, p. 24 – 27.

[2] Tudor Misdolea, « L'analyse dynamique de la monophonie », *Muzica*, Buc., no 1. 2005, p 42 - 46

[3] Ştefan Niculescu, « Reflectii asupra conceptelor de 'continut' si de 'forma' in muzica », *Muzica*, no 1, 1979, Bucuresti, p.1-2.

https://biblioteca-digitala.ro

Généralement, on comprend par «entendement» la faculté de comprendre, au sens le plus étendu du terme.

Leibniz, dans ses *Nouveaux Essais* (II, 21, §5), définit cette faculté de comprendre par opposition aux sensations. Il écrit « Dans mon sens, l'entendement répond à ce qui chez les Latins est appelé *intellectus* et l'exercice de cette faculté, une perception distincte jointe à la faculté de réfléchir ... ».

De son côté, avec une approche plus mystique, Malebranche (*Recherche de la vérité*, livre V, I, §1) appelle l'entendement, l'esprit « lorsqu'il agit par lui-même ou plutôt lorsque Dieu agit en lui ».

Au sens kantien, l'entendement est la fonction qui consiste à relier les sensations en séries et en systèmes cohérents par le moyen des catégories.

Mais Kant a une vision plus large, en liant l'entendement avec la raison. L'entendement est la «faculté des règles» ; la raison est la «faculté des principes», c'est-à-dire la conviction qu'il existe pour toute connaissance conditionnelle un élément inconditionnel dont elle dépend.

Cette thèse est acceptée aussi par Shopenhauer qui voit dans l'entendement la faculté de lier entre elles les représentations intuitives conformément au principe de raison suffisante.

Actuellement, la définition la plus répandue est que l'entendement représente essentiellement l'ensemble des opérations discursives de l'esprit : concevoir, juger, raisonner. Cette définition correspond à la distinction très utile qui existe entre les formes intuitives et les formes discursives de la pensée.

En suivant ces réflexions, nous nous rendons compte que la musique, aussi bien en tant qu'objet de création, que d'exécution ou d'écoute, représente une forte possibilité de dévoiler et de pénétrer dans le subtil et mystérieux mécanisme de la Compréhension ; car ce mécanisme, défini par Kant dans sa *Critique de la Raison Pure* comme une faculté active, crée et manipule des concepts et finalement ce sont ces concepts qui réalisent le fondement de la vraie musique.

Dans une œuvre musicale agissent côte à côte l'intuition et l'entendement et avec ces facultés le compositeur déploie ses efforts pour résoudre le problème de l'existence. Toute œuvre d'art tend à nous montrer la vie et les choses telles qu'elles sont dans leur réalité objective, inconditionnées.

Et comme disait Baumgarten, le père de l'esthétique, l'art, et la musique ne fait pas exception, c'est « penser en beauté ».

2. La musique entre sensible et intelligible

Pour la plupart des créateurs, la mission fondamentale de l'effort artistique est de dévoiler l'ordre des choses, de mettre en évidence la réalité intrinsèque, le réel immuable et en dehors du temps, l'absolu.

Chez Platon le beau est une essence intemporelle, une Idée, mais pour Aristote par contre, la beauté réside dans la finalité, c'est–à-dire dans l'ordre interne qui régit la constitution d'une chose ou d'un être vivant. La justesse des proportions s'adresse tout autant au sensible qu'à la raison.

https://biblioteca-digitala.ro

Mais c'est seulement avec Hegel que l'art a évolué vers une solide position dans une hiérarchie du savoir et par conséquent cet art-là a pu définir l'essence propre, la nature véritable de l'œuvre artistique, le mystère de la création.

L'art, en tant qu'essence, est dévoilement de l'Être.

Parmi toutes les manifestations artistiques, Hegel considérait la musique comme le plus abstrait de l'art.

Il s'agit donc, d'une connaissance des choses telles qu'elles sont, d'une connaissance de la réalité en soi, connaissance qui se manifeste à travers l'art et qui est liée à la progression de l'Esprit. Cette manifestation est une nécessité intérieure, une nécessité qui a la force de l'inné.

En ce sens Schumann écrivait «Projeter la lumière dans les profondeurs du cœur humain, telle est la vocation de l'artiste». La Lumière est la connaissance et le Verbe est la volonté de l'Esprit.

En outre, Shakespeare dans *Le marchand de Venise*[1] fait une sorte d'apologie de la musique en affirmant que «L'homme qui n'a pas de musique en lui et qui n'est pas ému par le concert des sons harmonieux est propre aux trahisons, aux stratagèmes et aux rapines. Les mouvements de son âme sont mornes comme la nuit et ses affections noire comme l'Erèbe. Défiez-vous d'un tel homme. Écoutons la musique... » (trad. F.–V. Hugo).

Il en résulte que l'attitude consciente et morale de l'homme est déterminée par la relation entre son âme et ce que Shakespeare appelle «sons harmonieux», cette relation étant avant tout mouvement. C'est une sorte de dynamisme de l'âme ou l'espace et le temps sont fécondés par la nébulosité créatrice de l'esprit. Dans ce contexte George Enescu affirmait que pour lui « ... la musique n'est pas un état mais une action c'est-à-dire un ensemble de phrases qui expriment des idées et des mouvements qui mènent ces idées dans une direction ou dans une autre» (voir ci-dessus).

« La musique dessine jusqu'au détail les moindres mouvements de l'âme » s'exclame Alain dans son livre *Système des beaux-arts*[2] et plus loin « ... on irait jusqu'à dire que la musique nous fait reconnaître ce que nous n'avons jamais connu».

Paul Klee pense aussi, que l'art ne reproduit pas le visible, il rend visible, il traverse les choses.

Dans sa dernière œuvre profane *La Musique* achevée en 389 après son retour à Carthage, Augustin considère le sens musical comme inné.

Leibniz, à son tour, en suivant Platon écrit dans ses *Discours de métaphysique* « Nous avons dans l'esprit toutes ces formes, et même de tout temps, parce que l'esprit exprime toujours toutes ses pensées futures, et pense déjà confusément à tout ce qu'il pensera jamais distinctement », et il ajoute plus loin « Mais de quelque manière qu'on le prenne, il est toujours faux de dire que

[1] Shakespeare *The Merchant of Venice* acte V scène 1, GF Flammarion, Paris, 1994, p. 262 « The man that hath no music in himself/Nor is not moved with concord of sweet sounds,/Is fit for treasons,stratagems,and spoils./The motions of his spirit are dull as night./And his affections dark as Erebus:/Let no such man be trusted...Mark the music ».

[2] Alain, *Système des beaux-arts*. Éditions Gallimard, Paris, 1926. p. 135.

https://biblioteca-digitala.ro

toutes nos notions viennent des sens qu'on appelle extérieurs, car celle que j'ai de moi et de mes pensées, et par conséquent de l'être, de la substance, de l'action, de l'identité, et de bien d'autres, viennent d'une expérience interne »[1]

Leibniz reprend ce thème dans les *Nouveaux Essais*, écrits contre l'empirisme de Locke en disant que même si l'on admet, que rien n'est dans l'âme qui ne vienne des sens, il faut ajouter « sinon l'âme elle-même ».

Si nous voulons rester rigoureux du point de vue métaphysique, c'est l'innéisme qui est correct.

Beaucoup plus tard, à l'époque contemporaine « l'innéité » est démontrée par des recherches génétiques approfondies. Jacques Monod (prix Nobel de médecine – 1965) écrit[2] «Lorsque le comportement implique des éléments acquis par l'expérience, ils le sont selon un programme qui, lui, est inné, c'est-à-dire génétiquement déterminé..... dans une certaine forme préétablie, définie dans le patrimoine génétique de l'espèce ». Et plus loin « ...Il n'y a aucune raison de supposer qu'il n'en soit pas de même pour les catégories fondamentales de la connaissance... »

Pour Kant, qui commence sa *Critique de la Raison Pure*[3] par une étude de l'esthétique transcendantale, le trajet est bien défini : « toute notre connaissance commence par les sens, passe de là à l'entendement et s'achève dans la raison. » Il définit le beau comme le résultat d'un accord parfaitement établi entre l'imagination et le spirituel.

L'œuvre d'art est l'unité du sensible et de l'entendement.

Le chemin de la musique conduit toujours du sensible à la connaissance, mais en même temps ce sensible-ci est modelé par la connaissance ultime, la connaissance des secrets ou énigmes du monde, la révélation de ce qui est caché.

Nous concluons ainsi que la musique nous apprend à exister selon nous-mêmes, en prenant conscience de la vérité de notre esprit et du réel, et humblement de « ...s'entretenir avec l'au-delà » d'après une expression de Schumann.

3. De l'intuition à la raison dans le discours musical

La formule « penser la musique » empruntée de l'étude de P. Boulez, nous invite fortement à réfléchir sur l'évolution que la musique a subie sur le chemin de son épanouissement.

Au cours des âges, la relation «intuition – raison» a montré la fécondité de sa complexe dialectique, mettant en évidence les efforts considérables que l'homme a dépensés pour se connaître mieux, pour rendre intelligible son âme, pour franchir la barrière de la création.

[1] Leibniz, *Discours de métaphysique suivi de Monadologie*, Éditions Gallimard, Paris, 1995, p. 69, p. 71.
[2] Jacques Monod, *Le hasard et la nécessité*, Éditions du Seuil, Paris 1970, p. 187.
[3] Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, QUADRIGE/PUF, Paris, 2001, p. 254.

https://biblioteca-digitala.ro

En partant des sociétés primitives jusqu'aux sociétés modernes, de la peinture rupestre aux tableaux non figuratifs et abstraits, des chants et danses archaïques aux concerts des Ensembles de musique contemporaine et aux engins à faire de la musique de l'IRCAM[1], l'homme a subi des mutations socio-culturelles importantes. L'art a suivi toutes ces mutations, en dévoilant par ses œuvres la réalité intelligible dans sa plénitude réelle et possible.

Malraux lui-même, présente cette attitude globale comme l'expression « du plus vieil effort qu'ait poursuivi l'humanité pour donner un sens à l'univers ».

Dans le précédent paragraphe nous avons regardé la musique comme unité du sensible et du spirituel, de la nature et de l'esprit, de l'émotion et de la connaissance, de l'extérieur et de l'intérieur.

La musique remonte directement à la volonté, elle est pour Schopenhauer l'art le plus élevé, elle représente un mode de connaissance intuitive et immédiate des Idées, de l'Esprit absolu.

On remarque ici que Schopenhauer considérait le monde comme volonté. Il disait « le monde est ma volonté » (*Le monde comme volonté et comme représentation, Œuvres, PUF, Paris, p. 251*) insistant sur la volonté inconsciente qui devance l'intellect conscient et préfigurant ainsi l'idée du conditionnement de toute pensée consciente par des impulsions inconscientes. Dans ce sens il ouvre la voie de la prééminence de l'inconscient, suivie plus tard par Nietzsche et Freud.

Nietzsche, utilisant un langage plutôt platonicien, affirme que la musique est le miroir de l'Idée même, de l'Esprit absolu et immuable, du vouloir éternel, en ajoutant «l'art surgit dans l'homme à la manière d'une force de la nature».

La musique possède une puissance propre, une puissance élémentaire, une puissance qui réside dans l'élément même du son avec lequel cet art se confond.

C'est dans la musique, surtout, que se forme un schéma de l'analyse pure de la raison, analyse qui met en ordre conformément à ses lois spécifiques et aux règles de la création musicale, les mouvements du son, ce phénomène fugitif et instantané qui pénètre à l'intérieur de l'âme et s'empare de la conscience. En termes métaphoriques, le son n'est que l'écho physique de l'âme.

En vérité, cette analyse de la raison caractérise l'esprit créateur du compositeur, et elle se déroule dans l'atmosphère d'un compromis mystérieux entre intuition et raison, compromis qui conduit à la naissance de toute œuvre musicale.

Ainsi, le chemin de la création part de la vision intuitive du réel et finit dans et par la « sophia » que l'artiste a accumulé et possède en son esprit, « sophia », qui est la sagesse dont la raison n'est qu'une composante.

Tout ce travail requiert un effort considérable et on sait très bien que pour la 9-ème symphonie, Beethoven a créé plus de six cents esquisses et plus de neuf cents pour la Grande Fugue.

[1] I.R.C.A.M. Institut de Recherche et de Coordination Acoustique-Musique. Paris.

https://biblioteca-digitala.ro

Dans ces conditions on ne peut pas reprocher à Xenakis l'utilisation des machines électroniques pour faciliter son travail.

Bien sûr, c'est une optique propre à Xenakis qui considérait la poésie des mathématiques proche de la poésie de la musique. Il disait : « Les lois du calcul des probabilités entrent par nécessité musicale dans la composition. Mais d'autres voies conduisent aussi au même carrefour stochastique. Tout d'abord, des événements naturalistes, tels que les chocs de la grêle ou de la pluie sur des surfaces dures, ou encore le chant des cigales dans un champ en plein été...Si donc on veut un grand amas de notes ponctuelles tels des pizzicati de cordes, il faut connaître ces lois mathématiques, qui ne sont d'ailleurs ni plus ni moins qu'une expression dense et serrée d'une chaîne de raisonnements logiques »[1]

Une autre vision, celle de John Cage, introduit le hasard d'une autre manière, sous la forme de l' « accident », du « fortuit », de l' « imprévisible ».

Dans « Imaginary Landscape no 4 » douze postes de radio sont utilisés comme s'ils étaient des instruments classiques, chacun des appareils ayant deux exécutants, l'un manipulant le bouton de fréquences et l'autre le bouton des intensités.

On peut multiplier les exemples de ce type, mais ce que nous voulons mettre en évidence ici, c'est, surtout, l'aspect théorique de la pratique musicale, pratique qui voit d'un mauvais œil cette idéologie techniciste.

Le processus de création commence par l'acte initial de la décision qui a un caractère intuitif, et se poursuit par le raisonnement de l'artiste (qui tient aussi dans une certaine mesure de l'approche immédiate des choses) ; celui-ci fait naître les structures élémentaires et globales spécifiques en conduisant ainsi l'esprit du créateur vers l'acte final concrétisé par l'œuvre elle-même.

On ne peut pas attribuer toutes les étapes de ce trajet à la seule machine qui fabrique des séquences uniquement logiques.

En effet il y a deux attitudes extrêmes, l'une qui voit l'intuition comme un déchet, et l'autre qui ne connaît pas la raison. L'une tient de « λογος » et l'autre c'est le « παθος ».

Mais dans la réalité des œuvres musicales, il existe une naissance continue et réciproque de la raison et de l'intuition. Il s'agit d'une véritable métamorphose, un processus mutuel ou l'intuition engendre les étapes de la raison, et en retour la raison développe les capacités intuitives.

C'est une sorte de double spirale, d'un côté, la spirale de l'intuition et de l'autre la spirale de la raison qui, dans leur ensemble, suppose un sens de l'acte musical dans une phénoménologie spécifique.

L'art, au sens essentiel, est dévoilement de l'Être. L'œuvre est l'expression de la présence de l'homme au monde.

En ce sens Benedetto Croce définissait l'art comme expression.

À tous les niveaux du parcours de la création il y a un avènement de l'intuition proportionné à l'avènement de la raison.

[1] Cité par C. Samuel. *Panorama de l'art musical contemporain*. Éditions Gallimard. 1962. p. 418-419.

https://biblioteca-digitala.ro

Ainsi, Kant dans sa « Critique de la Raison Pratique », explique l'origine de toute dialectique par ce mélange continu de l'intuition et de raison. La raison tend vers l'objectivation du réel alors que l'intuition (qui est connaissance révélée) montre que la raison est « ma raison ».

En ce sens, l'intuition réalise le déroulement affectif de la raison; elle détermine l'identité de l'existence et de la raison propre à la personnalité de l'artiste. Par conséquent il est clair que toute œuvre musicale est issue de cette réciprocité active, de cette dialectique ininterrompue entre intuition et raison. Elle fait venir dans le monde ce qui est « oublié », ce qui est fondamental.

4. L'expression musicale, l'aspect systémique

Le premier paragraphe de cette étude présentait l'œuvre musicale comme une action créatrice de l'atmosphère spirituelle, une révélation d'une réalité supérieure, un support de la méditation, une image de l'itinéraire, et finalement un être vivant dans le sens le plus étendu du terme.

Par sa complexité, par ses transformations continuelles et profondes, par ses fonctionnalités dialectiques, l'œuvre musicale peut être vue comme une structure vivante révélatrice de vérité, comme un système performant et évolutif dans l'esprit d'une finalité bien définie.

Cette approche systémique nous conduit maintenant à une autre étape, une étape d'analyse objective fondée sur les observations présentées dans les précédents paragraphes. Nous proposerons, en ce sens, l'utilisation des méthodes spécifiques pour la recherche moderne, en l'occurrence des méthodes issues de la théorie mathématique de l'identification des systèmes.

Pour cela, il faut d'abord introduire la notion de « système ».

Dans son *Vocabulaire*[1], André Lalande définit le système comme un « ensemble d'éléments matériels ou non, qui dépendent réciproquement les uns des autres de manière à former un tout organisé » et J. Lachelier dans *Fondement de l'induction* ajoute « .... à l'unité de système, qui fait naître chaque mouvement d'un précédent, sera venue s'ajouter l'unité de système, qui fait converger plusieurs mouvements vers un but commun ».

Ces définitions sont assez lapidaires et ne comprennent pas la complexité réelle d'un système évolutif. C'est pourquoi il nous est apparu préférable d'énumérer les qualités fondamentales qui définissent l'essence même de celui-ci.

Il s'agit donc tout d'abord d'un tout, d'un ensemble composé de parties ordonnées. Ces parties-ci ont chacune leurs lois et une certaine indépendance. Par contre, le tout a ses lois propres, car il existe entre ses parties des liens, des relations identifiables, au moins pour quelques-unes d'entre elles, et qui s'enchaînent souvent l'une à l'autre.

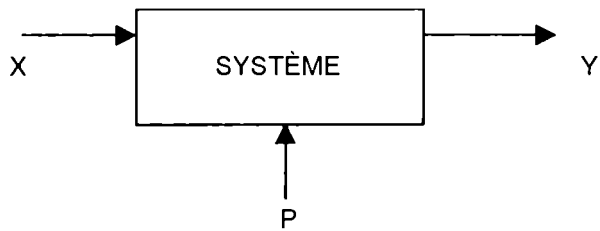
Cet ensemble peut évoluer dans le temps. Il n'existe pas dans le vide, mais dans un milieu avec lequel se réalise une interdépendance mutuelle.

[1] André Lalande « *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* », QUADRIGE/PUF, Paris 1997.

https://biblioteca-digitala.ro

Il est soumis à des contraintes, il a un but bien défini et son fonctionnement est contrôlé par des lois déterministes et aussi par le hasard.

Si on veut regarder le système, seulement du point de vue de son évolution globale, nous pouvons le considérer comme une boîte sur laquelle agissent à l'entrée divers paramètres (des variables) définis par le vecteur X (x',x'',x''' ...), en avec à la sortie, les paramètres (les variables) définis par le vecteur Y (y',y'',y''',....). Bien sûr, il faut tenir compte aussi de l'action des perturbations P(p',p'',p'''...) spécifiques au milieu dans lequel évolue le système.



En prenant en considération les variables X, Y, et P, un système peut être soit élémentaire ou fermé, soit en boucle, soit auto adaptatif.

Dans le premier cas, l'état des entrées n'affecte que l'état des sorties ; les perturbations ne sont pas prises en considération. Il ne permet pas les échanges avec le milieu extérieur.

Dans les systèmes en boucle, quelques-unes de ses sorties agissent à l'entrée comme des véritables paramètres d'entrée. Ces systèmes sont plus précis car ils peuvent agir contre les perturbations en régime permanent, grâce à un mécanisme de régulation. Ce type de système s'appelle aussi, système ouvert parce qu'il permet des échanges avec le milieu extérieur. Un système ouvert peut devenir fermé lorsque les échanges avec l'environnement sont coupés.

Enfin, les systèmes auto adaptatifs vont au-delà, en ayant la possibilité de s'adapter, d'une part selon les conditions de fonctionnement, et d'autre part selon les valeurs des paramètres de sortie et des paramètres d'entrée, comparées à un critère de référence ou élaboré. Ils réagissent non seulement, contre les perturbations de l'environnement mais aussi, contres les perturbations internes et les erreurs apparues au cours de leurs vies. Ce type de fonctionnement est possible grâce aux mécanismes de feed-back et de commandes en boucle, c'est-à-dire aux actions au cours desquelles les paramètres de sortie peuvent modifier les paramètres d'entrée conformément aux buts spécifiques.

Suivant son état, un système peut être stable, instable, évolutif ou explosif.

Il est stable si à la suite d'une perturbation extérieure, il reste en équilibre, c'est-à-dire inchangé. Il est instable dans le cas contraire.

Il évolue si une adaptation est possible, sinon il est explosif.

La sensibilité d'un système est le degré de changement qui affecte son comportement quand les paramètres d'entré, de sortie et les perturbations

https://biblioteca-digitala.ro

varient, un par un, car l'état d'un système change chaque fois qu'il y a une variation dans ces éléments de définition.

Un système n'est jamais parfait ; il est sujet à des variations et des erreurs. Par le biais des mécanismes de feed-back et de commande en boucle, il peut corriger lui-même certaines erreurs.

Les systèmes réels sont des entités très complexes qui ne peuvent être, d'emblée, analysées et comprises par l'esprit humain. Pour cela il faut recourir aux modèles, à savoir des représentations abstraites et simplifiées des systèmes, qui simulent convenablement les lois et les relations de fonctionnement entre ses composantes.

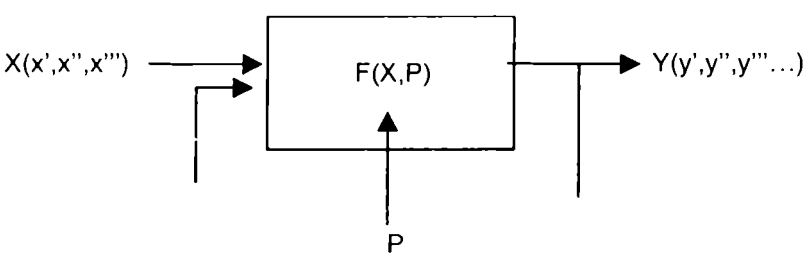
Actuellement, aux modèles mathématiques et logiques structurels, sont venus s'ajouter des modèles de procédure qui suivent pas à pas le déroulement fonctionnel des systèmes. C'est le domaine de la simulation.

L'étude moderne de la phénoménologie symbolique, phénoménologie qui possède des lois spécifiques, doit tenir compte de notions comme celles de totalité, d'organisme vivant, de forme, d'expression, etc. ; il faut donc penser en termes de systèmes d'éléments en interaction mutuelle.

Le discours musical est en effet un système évolutif possédant un fort mécanisme de feed-back qui lui permet de corriger les erreurs d'expression et d'analyse sur le trajet de la finalité proposée.

Il y a un départ qui représente le moment initial, le moment de décision, le moment qui est déterminé par un mélange d'intuition et de raison. Le résultat constitue un premier pas. On part donc des éléments 'X' pour arriver aux éléments 'Y'. Le trajet est fortement influencé par les perturbations 'P'.

Le pas suivant amène les éléments 'Y' à l'entrée du système pour recommencer le processus décisionnel dans les nouvelles conditions, c'est-à-dire dans le nouvel état d'esprit du compositeur ou de l'interprète ou même de l'auditeur. Et tout cela, grâce au mécanisme de feed-back.



Mécanisme de feed-back ou de rétroaction

Le mécanisme de feed-back ou de rétroaction est le résultat mystérieux et laborieux de la symbiose èntre la spirale de l'intuition et celle de la raison, symbiose qui est toujours présente dans l'esprit du musicien.

En effet, le problème fondamental est d'établir l'identité du processus. En termes d'analyse, pour identifier le système il faut écrire la fonction F(f',f'',f '''...):

https://biblioteca-digitala.ro

$$Y = F(X,P)$$

Une structure correcte et complète de vecteurs X(x',x'',x'''...), Y(y',y'',y'''...), P(p',p'',p''') offre une chance de plus pour que la fonction F(f',f'',f'''...) représente réellement l'identité du processus, c'est-à-dire la connaissance de celui-ci.

La définition des vecteurs X, Y, et P est actuellement en train de se mettre en place par l'élargissement des objectifs de la discipline de l'esthétique expérimentale, discipline qui tend ainsi à pénétrer, le plus finement possible, dans les détails des processus de la création artistique.

Tous ces problèmes sont issus d'un nouveau concept de l'œuvre d'art, concept déterminé initialement par la pratique artistique et ensuite enrichi par les nouvelles conquêtes mathématiques, philosophiques, et médiatiques.

5. Conclusion : penser la musique aujourd'hui

L'étude phénoménologique de la musique passe obligatoirement par la connaissance de ce que la musique représente en tant que faculté d'entendement, de ce que la musique dévoile par sa présence, de ce qu'elle apporte sur le trajet de l'épanouissement de l'âme humaine.

En ce sens, cette étude se veut une modeste contribution à la compréhension des objectifs cités ci-dessus.

Les prochaines études doivent élargir les bases objectives d'une phénoménologie générale de la musique en développant en ce sens les idées et les voies de la connaissance et de la raison.

Aujourd'hui l'esprit artistique est dominé par les paroles de Brancusi prononcées dans un langage platonicien : «Ce n'est pas la forme extérieure qui est réelle, mais l'essence des choses» et il ajoute encore : «Je n'ai pas voulu sculpter un oiseau, j'ai voulu sculpter le vol».

Kandinsky, lui aussi, en pensant à l'équivalence entre le réalisme et l'abstraction, met fin à tout discours qui sépare le sensible et l'intelligible.

Selon B. de Schloezer, la création, pour un musicien restera factice tant qu'il n'aura pas réussi à matérialiser ses idées directrices, « qu'il ne les aura pas projetées sur le plan formel, tant qu'il n'aura pas réussi à les penser sous angle d'un problème structurel défini, à les transcrire dans le vocabulaire spécifique de l'art sonore » *(Introduction à Jean-Sébastien Bach, Essai d'esthétique musical,* Gallimard, 1947).

Suivant la même conception, I. Stravinsky s'exclame dans sa *Poétique musicale*[1] : «Plus l'art est contrôlé, limité, travaillé, et plus il est libre».

Nous ne pouvons pas clore cet essai sans rappeler les paroles de Baumgarten « L'art, c'est penser en beauté » et d'après Platon, la Beauté, sous quelque forme quelle s'exprime, conduit directement à ce qui est primordial, à l'Idée de Bien.

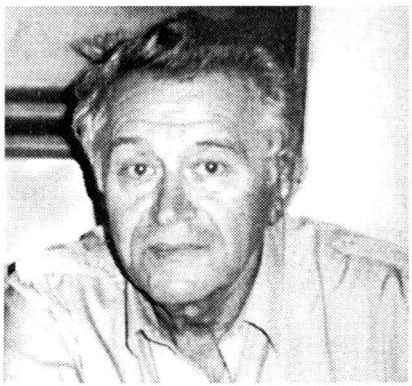
[1] I. Stravinsky, *Poetique musicale*, Editions Plon, 1952.

https://biblioteca-digitala.ro

ISTORIOGRAFIE

Din corespondența lui Anatol Vieru[1]

București, 7 martie 1993



Dragii mei Lena și Andrei,

Secolul XX a ajuns foarte departe, de vreme ce eu, tatăl vostru, vă scriu acum scrisori dactilografiate la indigo. Am ezitat așezându-mă la mașina de scris, dar ce să-i faci? Locuiți fiecare în altă parte, iar eu sunt în criză de timp și simt nevoia de a comunica totuși cu voi; scrisoarea va fi neîngrijită, dar nu am încotro... Tocmai am sosit azi de la Moscova și vreau să vă scriu unele impresii; mama vă va ține la curent cu chestiuni specifice de familie.

Venind la Moscova după nouă ani de absență, am putut măsura timpul trecut; puțini oameni din timpul studenției mele am mai putut întâlni la conservator. Cei ce sunt azi acolo îmi sunt necunoscuți, deși, după cum am putut constata, unii dintre ei cunosc numele meu și știu câte ceva despre mine. Mulți au plecat în străinătate, deși se întorc deseori la Moscova (Rojdestvenski, Gubaidulina, Schnittke ș.a.); cei care locuiesc la Moscova sunt deseori plecați; astfel am vrut să-l văd pe Denisov, dar el era plecat pentru trei săptămâni în Franța. Dintre vechii mei colegi i-am găsit (și am regăsit și prietenia lor) pe Roman Ledeniov și pe Iurii Holopov.[2] Am fost invitat să mă întâlnesc cu catedra de compoziție - profesori și studenți - în clasa unde acum patruzeci de ani aduceam lucrări lui Haciaturian; am prezentat Simfonia a III-a și Concertul pentru saxofon și orchestră. Și acum să vă spun vestea tristă care m-a zguduit a doua zi după venirea la Moscova: Roman mi-a spus că Sidelnicov a murit vara trecută la capătul unei boli și totuși, oarecum pe neașteptate. Nu a fost cu putință să o contactăm pe Hedi, telefonul nu a răspuns; la Conservator, chiar în seara plecării noastre avea loc un concert în care Anastasia Sidelnicova cânta la orgă în compania unei soprane.

Am revăzut splendidele săli - mare și mică - ale Conservatorului. După atâtea săli văzute peste tot, mi se par încă și mai extraordinare ca sonoritate și

[1] n.r.: ordinea de prezentare a scrisorilor este una cronologică.

[2] Muzicieni remarcabili cum sunt G. Rojdestvenski, E. Denisov, M. Sidelnikov, R. Ledeniov, A. Volkonski, S. Gubaidulina, R. Scedrin și alții au fost colegi cu Anatol Vieru la Conservatorul Ceaikovski din Moscova.

https://biblioteca-digitala.ro

atmosferă. în Sala Mică am ascultat un concert cu lucrări ale profesorilor compozitori; printre lucrări am remarcat două interesante piese de pian ale unor pedagogi tineri: Tarnopolski și Sokolov[1], foști studenți ai lui Kolea; piesele erau cântate de Sokolov și aveau ceva comun impresionisto-expresionist; piesa lui Tarnopolski se și numea Eindruck-Ausdruck. Sala are o sonoritate extraordinară; se aude tot, iar sonoritatea nu sancționează pe interpret, ci îi vine în ajutor. In Sala Mare am fost cu Nina la un concert al Orchestrei radio dirijată de Fedoseev[2], m-a interesat numai partea I-a (la Simfonia Fantastică de Berlioz am plecat): Temă și opt variațiuni de Boris Ceaikovski[3] și „Ave Maria" - concert pentru pian și orchestră de Karamanov[4]; mai ales cea de a doua piesă m-a interesat; am fost coleg cu Karamanov (care e din generația lui Sorel) și a apărut la Conservator odată cu Schnittke; era foarte modernist, dar către sfârșitul anilor '60 ceva s-a întâmplat cu el; a plecat în „fundul provinciei" la Simferopol și s-a stabilit acolo; a devenit religios și... a fost uitat; între timp a lucrat foarte mult, a scris simfonii și multe altele; în 1984, când am fost ultima dată la Moscova, mi s-a povestit de reapariția lui; acum am aflat ca tot în 1984 el a fost din nou „criticat" și a dispărut iarăși; acum a reapărut cu acest concert „Ave Maria" compus în 1974, cântat excelent de către pianistul Botvinov și de orchestra Radio (care mi s-a părut în foarte bună formă); este o muzică, să-i spunem „postmodernă", a unui autor care îi cunoaște pe Debussy și pe Scriabin, dar în care se poate recunoaște și duhul unor Ceaikovski și Rahmaninov. Viața muzicală la Moscova este intensă cu toate marile dificultăți actuale care există în această țară: bani nu sunt, dar publicul vine în număr mare în săli bine luminate și încălzite, concertele se desfășoară fără fușereală, cu toată seriozitatea, aș spune chiar festiv. La concertul profesorilor de la Conservator, interpretarea a fost la înălțime: bine pusă la punct, repetată cu toată răspunderea.

Am căutat să mă pun în contact cu Opera de cameră din Moscova, deși Denisov, care este colaborator al Teatrului, nu se află la Moscova. În fine, am vorbit cu dirijorul Agronski[5] căruia i-am lăsat reducția de pian a operei „Ultimele zile". Teatrul repetă acum o operă de Schnittke „Viața unui idiot" după nuvela unui autor rus al cărui nume îmi scapă; opera s-a prezentat în premieră în Olanda anul trecut cu participarea lui Rostropovici și a Galinei Vișnevskaia; mi se spune că idiotul se numește Volodia, care acolo a fost interpretat de un negru; grima amintea de Lenin; acesta ridica mereu mâna sus și nu spunea altceva decât „Eh!". Passons.

Mobilizat de invitația telefonică a Lenei de a mă reapuca de concertul de pian pe care era vorba să-l scriu acum câțiva ani, m-am apucat în tren, în drum

[1] Tarnopolski și Sokolov - compozitori ruși din generația mai tânără ('80-'90).

[2] Fedoseev - pe atunci dirijor al orchestrei Radio din Moscova.

[3] Boris Ceaikovski - compozitor rus din generația care a suferit de pe urma jdanovismului.

[4] Alemdar Karamanov (n. 1934) - unul dintre compozitorii cei mai interesanți din generația 1960-1980, care a parcurs un drum creator ieșit din comun. „E un talent interesant și original" (Șostakovici); „E incredibil, e fenomenal de înzestrat... are o minte genială, o memorie fantastică" (Șnitke) - se spunea despre el în perioada studenției sale.

[5] Agronski – dirijor.

https://biblioteca-digitala.ro

spre Moscova, să mă gândesc la el; înainte vreme, cel mai adesea, începeam o nouă lucrare pe stradă, sau oricum, ambulatoriu. Mai nou, ideile mă vizitează noaptea pe la prima insomnie; adorm, și dimineața nu-mi mai reamintesc; dar iată că acum reușesc să le țin minte. Și uite așa, la Moscova am început să lucrez la un concert de pian, pornind de la o idee care mi-a venit în tren (ideile astea nu te lasă să te plictisești, ele scurtează timpul). A rezultat un fel de Caleidoscop pentru pian și orchestră; în ultima parte a lucrării (care se cântă fără întrerupere) am contopit vreo șapte din cele douăzeci de miniaturi „Din lumea copiilor" compuse în 1958; treaba asta m-a plasat într-o atmosferă specială. Concertul este quasi terminat - durează cam 19 minute - dar am de făcut partitura și mai trebuie să zăbovesc puțin asupra scriiturii pianistice.

La Moscova am simțit o imensă tensiune politică; urmăream dealtfel buletinele de știri BBC, CNN, ITN, etc. Retransmise de TV sovietică. într-o zi micul Mitia (de 11 ani) stând lângă mine la televizor, îmi spune: Ce se opăresc ăștia atâta de ce se întâmplă la noi? Nouă nu ne pasă chiar așa de mult." (Șto oni tak pecutsea?"). Într-adevăr, forfota e mare; Nixon a apărut și el pe acolo; Elțân se bate cu Hasbulatov stând pe o coajă de banană; încleștarea e teribilă. Se pare că în săptămâna ce vine lucrurile vor ajunge la un punct culminant; se simte carența de autoritate și blocajul politic; nevoia de autoritate (poate chiar de autoritarism) a început să-i cuprindă pe toți.

Mă opresc aici. Andrei, mulțumesc pentru știrea despre cele două cronici bune la discul meu în „Diapason" și „Le Monde de la Musique"; este importantă pentru mine. Te rog să mi-o trimiți cât mai curând, împreună cu acea casetă cu Sonata pentru cello pe care mi-o promiți de atâta timp; altminteri te-am găsit parcă mai combativ la telefon, mai stenic; succes joi la Dijon! Am căutat piesele pentru pian ale lui Jacqueline Fontyn; dintre cele pentru un pian, „Le gong" (oeuvre imposée au Concours national de musique Credit Communal de Belgique) mi se pare mai ușoară și mai de efect, mai convenabilă. Celelalte, mai puțin „moderniste", parcă mai dificile, sunt „Aura" Hommage *a* Brahms), „Cappriccio" și „Balade".

Lena, și tu mi-ai părut destul de dinamică; îți doresc succes deplin cu expoziția ta. Mult succes și lui Vlad cu „Requiemul" de Verdi. Scrisoarea este dealtfel și pentru Florica și Vlad în măsura în care sunt interesați s-o citească.

Vă îmbrățișez cu drag pe toți patru și bine înțeles pe Dudi.

P.S: Mâine seara (pe zăpadă și la orele 21.30), un concert radio public retransmis de 24 de stații de radio în direct în Europa: Sincronie II de Niculescu, Concert No. 1 pentru cello de Vieru și Simfonia III-a de Enescu. Solist Mirel Iancovici, cu Horia Andreescu la pupitru. Voyons.

Tolea

New York, 21-04-93

Dragă Sorele,

Ieșind din două crize recente (o gripă și o compoziție muzicală - terminate amândouă) și rămânând numai în permanenta mea criză de timp,

https://biblioteca-digitala.ro

găsesc posibilitatea să-ți scriu câteva cuvinte. Aș fi vrut să fie mai multe și să o pot face mai des.

Ți-am mai scris despre marea dispută Heidegger[1], în care au intrat până la urechi și Derrida[2], și Nolte - biograful lui Heidegger (omul care l-a condus pe bicicletă pe Heidegger atunci când el a plecat ca să se ascundă de americani). Toate încercările de a face ventilație și paravan nu au lăsat această afacere să rămână așa cum ar fi vrut apologeții; ea miroase și prin acel detestabil reducționism, vine să ne arate că filosoful (în cele mai obiective apariții și căutări) e legată încă prin acupunctura de chestiuni foarte terre-à-terre. între „accidentul de drum" și organicitatea problemei, apologetii (și în spatele lui Nolte stă fiul lui Heidegger) au decis că chestiunea este totuși organică. Ea s-a cristalizat în ideea că Germania, în fața comunismului, a făcut opțiunea bună orientându-se către Hitler. (Heidegger ar fi refuzat să condamne hitlerismul, spunând că ar prefera să-l vadă pe Hitler viu, pentru a-l sudui că l-a orientat pe acest drum. Mi-e teamă că se are în vedere nu injustețea drumului, ci ghinionul sau nenorocirea de a fi pierdut războiul, Când mă gândesc și la faptul că relațiile lui Heidegger cu Husserl[3] „s-au răcit" la venirea noului regim, impulsul este de a mă ține puțin de nas.)

Trebuie căutat la București „The New York Review of Books" în care se publică aceste discuții, poate la Centrul Cultural American.

Altminteri, sunt în count down. Totuși, mai am vreo trei săptămâni. Mi-am făcut plinul cu New Yorkul, trei călătorii în mai puțin de un an nu sunt o bagatelă. Mai vreau să stau și prin Europa, pe acasă.

Vom sta de vorbă la întoarcere.

Te îmbrățișez, și cu tine - pe Gina, Vlad și Nina.

Tolea

P.S. Alăturez câteva rânduri pt. Mahatma[4]. Citește și dă-i-le, te rog.

21.04.1993

Dragă Mahatma,

În unele dimineți, la New York, atunci când aflu despre oameni care duc dorul celui de al doilea război mondial, mă gândesc la Dvs. Și vă adresez întrebări, sau, mai bine zis, mirări. Căci pentru unii oameni, printre care și eu, acest război a avut loc pentru a nu mai fi niciodată, pe când pentru destui alții acest război ar trebui luat de la început: reluat, pentru a se termina altfel decât s-a terminat.

[1] Martin Heidegger (1884-1976) - filozof german existențialist. Autorul renumitei cărți „Ființă și timp" (1927).

[2] Jacques Derrida (? -2005) - filozof și critic de artă.

[3] Edmund Husserl (1859-1938) - filozof german, teoretician al fenomenologiei pure.

[4] Geo Bogza era numit de către unii apropiați ai săi „Mahatma", omul cu suflet mare.

https://biblioteca-digitala.ro

Cetește aceasta? Doar o dovadă de vitalitate și agresivitate a speciei umane, o energie necheltuită? sau înghesuiala prea mare de pe această planetă? Explicați-mi.

Citesc că fascismul a fost opțiunea bună a Germaniei, ca reacție la comunism; acum, când comunismul a fost doborât, va să zică fascismul a avut dreptate. (Fascismul, care a avut tăria de a se afirma ca atare, în timp ce comunismul a mințit. îl văd aici pe Vladimir Pozner[1] la televiziune, spunând că ceea ce a fost doborât nu e comunismul, ci regimul sovietic.)

Vă scriu pentru că sunteți pentru mine un reper; iar existența mea după al doilea război mondial putea să nu fie deloc, ceea ce o transformă zilnic într-un psalm.

Al Dvs.,
A. Vieru

Paris, le 15 ? 1994

Cher Harry[2],

Je trouve a Paris une partition de ma Symphonie IV que tu voulais connaître; je te l'envoie. Justement ces jours je viens d'apprendre que „Olympia" (Londres) délivrera en novembre un CD avec mes II-ème et IV-ème Symphonies et aussi Psalm 1993.

Apres Darmstadt j'ai eu le sentiment d'une „cadence interrompue" dans nos échanges d'impressions musicales; le programme fut trop chargé et le temps de réflexion - réduit à son minimum. Le peu de réflexion a cause de l'excès informationnel est une maladie contemporaine qui fait ravages. Malheureusement tu es -je te cite- un „mauvais correspondant" et c'est vain de tenter une continuation du dialogue.

J'apprécie ta spontanéité, ton intuition, je comprends le malheur du critique musical qui est obligé' d'avoir des opinions sur tout ce qu'il écoute. Parfois je trouve outranciers tes jugements; par exemple (tout en étant moi-même critique à l'égard du sérialisme des années '50-'60) je trouve que tu es trop négatif en contestant *toute* la production de ces années. Mais surtout ce qui m'étonne ce sont quelques enthousiasmes qui te font gonfler la valeur de certains courants et compositeurs; ce que toi-même appelles „harryfolie" te fait céder aux pressions (flattantes, insistantes, flatulentes) des bavardages pseudo-théoriques, disons, sur „l'intérieur du son" ou sur „la nouvelle complexité". Ta grande disponibilité réceptive, ton enthousiasme rendent alors services à des causes qui ne le méritent pas. Ainsi passes-tu à cote des valeurs plus consistantes mais moins agressives. J'espère que tu ne m'en veux pas pour ces observations franches et tout-à -fait amicales.

En ce moment je vois deux dangers dans la composition musicale de ce dernier temps:

[1] Vladimir Pozner - cunoscut jurnalist, autorul unei serii de emisiuni pentru TV din Moscova, intitulată „Most" („Podul" de legătură între Rusia și Statele Unite).

[2] Harry Halbreich – cunoscut muzicolog belgian.

https://biblioteca-digitala.ro

1) l'impeccabilité de surface; goût et savoir-faire impeccables qui font oublier pour un certain temps le peu de substance et le manque de communication;

2) le trop d'impact qui s'amortise trop vite, en lassant l'auditeur dès la 2-ème écoute, ne lui offrant rien de nouveau à des écoutes ultérieures. Aspects très contemporains dans une société qui fait bien faire toute chose et qui se sert des produits une seule fois, comme des mouchoirs.

Avec ça, je te salue chaleureusement (aussi de la part de Nina) et te prie de présenter mes hommages a Elisabeth.

A. Vieru

Paris, le 19 août 1994

Cher Monsieur Hommel[1],

Apres avoir quitté' Darmstadt je continue à réfléchir aux événements musicaux des Ferienkurse. Je vous remercie chaleureusement (aussi au nom de mon épouse) pour nous avoir invitée ce marathon musical. Vous-même, cher Monsieur Hommel, vous vous êtes montré l'amphitryon sensible et attentif que je connais depuis toujours.

Je viens de lire „Asthetik und Komposition", le livre intéressant et inégal que vous m'avez fait cadeau; la théorie reste parfois à l'arrière de la musique vivante. Si jamais vous éditez un livre en marge des discussions de cette année à Darmstadt, je vous offre de rédiger un texte autour de ma critique du sérialisme effleurée k Darmstadt (ma contribution au „Kongress: Tonalität" -Darmstadt 1984 fut publiée en 1985 par „Perspectives of New Music"). Parmi les participations de cette année à Darmstadt, celle d'Anton Vishio m'est parue particulièrement intéressante: elle est orientée vers l'avenir (passéisme et bavardage restant malheureusement monnaie courante dans la musicologie).

Personnellement j'ai regretté d'avoir été utilisé si peu en tant que compositeur aux concerts de Darmstadt; il m'est difficile de m'accomoder a l'esprit managerial d'autoprogrammation qui règne aujourd'hui.

Je suis curieux et interrogatif en ce qui concerne le développement prochain des Ferienkurse. J'espère que le pluralisme démocratique et l'expansion initiés par vous continueront se développer dans l'avenir.

En vous priant de rendre mes hommages à Madame Hommel, je vous salue, cher Monsieur Hommel, avec amicale affection.

A. Vieru

P.S. Je constate l'affaiblissement des préoccupations pour les problèmes d'écriture comme elles se manifestaient aux temps du tonalisme et du sérialisme. La calligraphie ou la graphie tout simple se substituent aujourd'hui aux structures de profondeur. Ce n'est pas à la surface, mais en profondeur qu'on devrait chercher aussi bien la simplicité que la complexité; Mozart fut a la fois plus simple et plus complexe que Bach.

[1] Friedrich Hommel – conducător al cursurilor de vară de la Darmstadt.

https://biblioteca-digitala.ro

București, 17 iulie 1995

Dragă Domnule Laszlo![1]

Vă mulțumesc pentru scrisoarea Dvs. Bine înțeles că voi răspunde Domnului Laki, în cazul că îmi va scrie. Vă mulțumesc a mă fi prevenit că este un muzician serios.

In ceea ce privește dodecafonia în România, chestiunea mă pune în încurcătură. Cred că „Scoarțele" lui Vancea sau „Passacaglia" lui Socor sunt mai degrabă atonale; spun fără să cunosc bine lucrările. Un caz interesant a fost Filip Herșcovici, născut la Iași, care a studiat la Viena la începutul anilor '30. (A fost elevul lui Scherchen (dirijat) și Webern; în 1940 a plecat în Uniunea Sovietică; după 1950 a fost muzicianul care prin analizele sale a prezentat în mod viu dodecafonia unor Holopov, Volkonski, Schnittke ș.a.)

Personalitatea sa este bine cunoscută; în cartea sa despre avangarda rusă, Detlef Gojowi vorbește despre el. (Herșcovici n-a fost un sectar al dodecafoniei, el a fost un excepțional analist al muzicii lui Bach și Beethoven[2]) .

La invitația societății „Alban Berg", Filip Herșcovici și-a petrecut ultimii săi ani la Viena; cred că soția sa se găsește și azi la Viena.

Adevărata confruntare cu dodecafonia în România a avut loc în anii '50, după război. A fost în același timp o cunoaștere, dar și o cunoaștere critică. In fapt, prin mentalitate, România aparține mentalității modale, ca și Franța și Rusia; confruntarea dintre modal și serial este un fenomen foarte interesant (Bartok intra și el în această arie).

Cred de altfel că Schönberg însuși nu trebuie înțeles ca un dogmatic; așa zisa „întoarcere" a lui la tonalism arată că ideea „tonalitatea e moartă" îi era străină; el nu vedea o prăpastie între dodecafonie și tonalitate, cum a făcut-o generația Boulez în prima ei tinerețe. Nu e vorba de întoarcere „retro". Cred că tema rămâne încă deschisă (și azi ea poate fi tratată altfel); e sigur însă că dodecafonismul inițial era o constrângere prea mare și oarecum nefirească; numai talente extraordinare (ca Schönberg, Berg, Webern), trăind intens problematica aceasta, au putut scoate asemenea importante lucrări muzicale pornind de la un permutaționism atât de restrâns.

(Cu cei de la Chemnitz nu am mai fost în contact. Au rămas la ei cele două reducții cu pian. Acum mă aștern la redactarea partiturii de orchestră pe care doresc să o termin în septembrie. Să sperăm că opera va ajunge pe scena teatrului în mâini bune și o într-o zodie bună.)[3]

Mulțumesc pentru bunele urări. La rândul meu vă spun toate gândurile bine, rugându-vă să salutați din partea mea pe Doamna Dvs.

Al Dvs.
A. Vieru

[1] Francisc László - muzicolog român.

[2] Acum trei ani la Moscova a apărut un volum cu lucrări ale sale; tirajul foarte restrâns îl face o raritate.

[3] Este vorba despre opera lui A. Vieru. „Ultimele zile, ultimele ore".

https://biblioteca-digitala.ro

Dr. DORIN SPERANTIA
Pe-chiului 2/18
5450. ONEȘTI

Oneşti, 26.VII.95

Stimate Maestre,

Poate Vă mai amintiți că ne-am întâlnit acum câțiva ani la o „vacanță muzicală" la Piatra Neamț, când era invitat și prietenul meu Roman Vlad. Nu ne-am mai întâlnit de atunci, dar prin aceeași vreme Romeo Ghircoiașiu mi-a semnalat un disc foarte interesant: Variațiunile Goldberg, cu Andrei Vieru. N-am reușit să-l găsesc atunci, și am rămas cu curiozitatea nesatisfăcută. Dar în anii care au urmat am întâlnit tot mai des același nume la rubricile concertelor din Franța (mai ales în „Diapason", dându-mi seama că tânărul pianist și-a făcut o foarte solidă reputație. Lucru care mi-a dat, evident, satisfacție - și mărindu-mi curiozitatea. În sfârșit, l-am auzit săptămâna trecută la Radio, l-am ascultat cu extraordinar interes, am meditat câteva zile (și reascultat). Ieri m-a vizitat Viorel Munteanu, căruia i-am împărtășit din gândurile mele și care m-a încurajat în intenția de a Vă comunica și Dv. câteva din concluziile mele, fiindcă probabil V-ar interesa (dacă aș fi fost în sală, fără îndoială că aș fi scris un al treilea articol în acest an - cam acesta e ritmul meu, de un timp - ca să-l public undeva. Dar o simplă audiție la radio mă justifica insuficient.)

Încep cu concluzia, ca s-o justific pe urmă: Andrei Vieru e un foarte mare pianist ș mare muzician, pentru că lasă sentimentul rar de a-l fi auzit pe compozitor însuși, fără umbra ori tulburarea unei alte personalități de artist - cu fatale interferențe. Gândirea e de maximă profunzime, dar fără „speculațiile" care se fac deseori pentru a descoperi intenții ascunse ale autorului. Simplicitatea și firescul sunt garanția autenticității. (Am auzit cântând mai mulți compozitori, care nu-și „interpretau" lucrările, ci le exprimau direct și total.) Evident, mijloacele pianistice perfecte sunt o condiție ca artistul să aibă libertatea de a pătrunde cu totul în lumea interioară a compozitorului - desigur prin intuiție, dar obligator și prin rațiune, cunoaștere a personalității și epocii. Puterea de a face abstracțiune de propriile emoții sau idei, pentru a intra în rezonanță cu creația însăși, e tocmai lucrul rar de care vorbeam. Poate Lipatti a fost modelul cel mai aproape de adevărul fiecărui text muzical - deși uneori propria lui emoție străbate la suprafață, și mă gândesc la Do majorul de Mozart , unde îi simt prezența lui particulară. Gieseking a încercat și el același lucru, dar stilul pianistic personal și sunetul inconfundabil îi trădează prezența mai peste tot. În obiectivitatea lui Arrau fierb vulcanii nestinși ai Cordilierei... și așa mei departe. Cu o zi înainte de transmisie, întâmplător (hazardul își are legile sale imuabile am reascultat o superbă Kreisleriană a Marthei Argerich: era întâi personalitatea ei, și apoi prezența lui Schumann - adevărat, dar nu singur. Tot ce am auzit din mâinile lui Andrei Vieru a fost adevăr pur: puterea lui a fost să evoce până la materializare prezența lui

https://biblioteca-digitala.ro

Bach, a lui Beethoven, a lui Mozart, Schumann sau Chopin. Nu mi-am pus, ca alteori, întrebări relative la stil sau alte asemenea, fiindcă mă aflam în universul lor.

Știm foarte bine câți muzicieni ne întreabă: „ai auzit Chopinul meu?", și așa mai departe. Ceea ce înseamnă că Chopin era al lui, și el nu era al lui Chopin...

A fost o satisfacție rară de a descoperi acest adevăr, din fața căruia pianistul se retrage cu discreție pentru a mă convinge că are și harul, și puterea, și mijloacele să ni-l dăruiască. Și chiar această părelnică „absență" din ceea ce auzim îi caracterizează personalitatea.

Stimate maestre, am avut șansa să-i aud „pe viu" pe mulți mari pianiști – de la Cortot și Gieseking la Lipatti (care mi-a fost prieten) și până la unii din cei actuali. Așa că termenii de comparație nu-mi lipsesc, nici la modul mai exterior al pianisticii dar nici la cel mai profund, la care timpul și experiența m-au adus. Vreau să vă repet sentimentul de mulțumire că există un asemenea artist, care să dezvăluie atâtea lucruri filtrate și poate deformate de personalități și concepții, și că acest artist e al nostru, și e legat de Dumneavoastră, pe care am avut norocul să vă și întâlnesc, apreciindu-vă de mult timp creația. Și poate, cu o ocazie, să-i spuneți fiului Dumneavoastră că undeva există cineva care a auzit și judecat multă muzică, și care e fericit că l-a auzit, și speră să-l audă și vadă undeva și cândva.

Cu cele mai calde sentimente,

Dorin Sperantia

Onești, 3.IX.95

Stimate Maestre,

Vă mulțumesc nespus pentru surpriza cu discul. A sosit într-un moment critic, și și-a demonstrat curând valoarea. Eram internat în reanimare, în ajunul unei operații dificile și chinuitoare. De-abia așteptam, cu atât mai mult, să-l ascult: într-adevăr, vreo douăsprezece zile mai târziu, când am ajuns în fotoliul de acasă, după 45 de minute a fost primul lucru pe care l-am făcut. După zile tulburi și stress, în câteva clipe lucrurile lumii s-au așezat și s-au limpezit la locul lor. Bach și interpretul lui au făcut-o, cum nimic altceva n-ar fi putut. Mai mult ca oricând am simțit că Adevărul se află aici. Și că Andrei Vieru l-a adus întreg, mai mult ca oricând. Totdeauna am socotit Goldberg ca un germene a tot ce s-a făcut în muzică ele atunci încoace. Simplicitatea și devoțiunea au fost calea de expresie a acestui adevăr: chiar și cele două versiuni ale lui Gould (pe care le preferam) conțin „intenții" și turnuri de gust ale pianistului, deci aduceau și o altă prezență pe lângă cea a lui Bach. Așadar, discul este ceea ce mă așteptam să fie, și-i sunt recunoscător că mi-a oferit o clipă unică de revelație. Ce aș putea spune mai mult?

Acestea sunt primele rânduri pe care le scriu, după aventurile mele. Pe lângă scrisul de doctor, și alte lucruri s-ar vizualiza fără mașina de scris... În sfârșit în curs de refacere, fac bilanțul a ceea ce am pierdut nevenind la Festivalul Enescu, din care am mai prins din transmisiuni și mi-a mai înregistrat soția mea.

https://biblioteca-digitala.ro

Concertul pentru două violoncele l-am auzit și imprimat la Radio, și l-am reascultat ieri: e cu totul altceva decât cel pentru unul singur, a cărui structură logică dispărea în freamătul imaginației, părând o fericită improvizație. Acesta își impune îndată gravitatea, uneori tragismul, într-un algoritm conturat și structuri foarte definite și dense. Totuși, aceeași mână se recunoaște.

Așadar, toate reintră în normal, și sper să am cât mai curând ocazia să mai comunicăm și poate să; ne mai vedem. Rămân al Dv. devotat,

Dorin Sperantia

28.9.95

Dear Mister Vieru

I write in English, because your score is in English, so I hope you understand my letter. I thank you a lot for the score of your Trio for bassoon, guitar and Double bass and the recording. I got it from Violeta Dinescu.

I don't know another piece for the same combination, but the sound is strong and I like this archaic colour and I like mainly the beginning. The (1/6 tone lower) is very difficult on the guitar and when I listen, I have the feeling, that it is not very exact in the recording (is easier). To make it perfect, perhaps it needs a guitar with more strings, to tune two or more strings Mainly in the quick tempo (♩. = 90). I don't know how you imagine it. Is it more to make harmony unsure or is it an exact modus? (I would think the second, which makes the fluid part *very* difficult).

If you have written other works for guitar, let me know, also your further compositions in the future for that instrument. Whenever you have a question concerning my instrument, just ask (in Deutsch, Francais, English) and I will try to answer.

Thank you a lot and my best wishes,

Markus Hochuli[1]

Jacqueline Schmit-Fontyn
B – 1342 Limelette
le 25 septembre
Rue Léon Dekaise 6
Tél. (010) 41.46.95

Cher Ami,

C'était une grande joie pour moi de me trouver avec mes illustres collègues, en ce beau soir d'août. Merci pour votre présence, une présence attentive à ma modeste production, je l'ai beaucoup apprécié, croyez-le. J'aurais bien aimé vous laisser encore des cassettes. Mais j'ai toujours peur d'encombrer les gens avec mes musiques... Car je sais combien nous avons à écouter et à „apprécier" disqaes, partitions etc. qui viennent de partout. Peut-on ainsi voler le temps de composition aux confrères??!

[1] Markus Hochuli – muzician englez.

https://biblioteca-digitala.ro

Cela ne m'a pas empêché de relire votre 3e symphonie (dont j'avais acheté la partition il y a 2 ans) avec le plus grand intérêt. Je ne m'étendrai pas en commentaires mais vous dirai que j'apprécie le côté si diversifié et mobile de votre musique. Cela vaut aussi pour votre très beau et original concerto pour saxo. Et lorsque je dis „mobile", j'entends le contraire de statique. Tant de pâtes musicales sont immobiles harmoniquement et se déroulent dans une sorte de répétition figée. Chez vous on ne s'ennuie jamais un instant et les couleurs d'oeuvres déjà anciennes telles l'Ode au Silence sont si pleines d'invention et d'originalité. Que ne sommes-nous plus proches dans la distance; j'aurais aimé aussi vous poser quelques questions techniques (écriture des cors, par ex.). Enfin, je songe à vous inviter pour venir parler de vos oeuvre à mes élèves en composition. Mais notre pays est pauvre et notre Conservatoire ne pourra vous offrir qu'un cachet symbolique. Pensez-vous que ce soit possible? Un de mes amis présentateur à la radio serait aussi heureux de vous interviewer, je le sais. Voudriez-vous m'écrire comment nous y prendre pour vous inviter, si cela vous intéressait? Peut-être au cours d'un de vos voyages seriez-vous „de passage"? Car on ne dérange pas les vedettes pour quelques causeries, aussi importantes fussent-elles pour ceux qui les écoutent!

J'attends vos brèves nouvelles et vous envoie mon bien amical souvenir et mes meilleurs souhaits,

Jacqueline

Markus Hochuli
Berghaldenstrasse 1
CH -8330 Pfaffikon ZH

Cher Monsieur,

Je vous remercie pour votre gentille et attentive lettre concernant mon Trio. Cette composition a été conçue à l'intention du AFAM (American Festival of Microtonal Music); elle fut créée à New York en 1994. L'enregistrement que vous écoutez a été réalisé a Bucarest.

Il y a dans cette musique seulement quelques sons microtonaux appartenant à un mode. En fait ça aboutit aussi a une couleur spéciale, compte tenu aussi de l'environnement instrumental. Dans mes oeuvres la couleur n'agit jamais autrement qu'en fonction de la structure compositionnelle, J'ai mis les signes et parce que je les ai imaginés ainsi. Autrefois j'ai procédé de la même manière avec les instruments à vent où l'exécution du signe est (au contraire) plus à l'aise. Les exécutants se sont quand-même bien débrouillés.

Je me rends compte que dans le 3-ème mouvement, a cause de la vitesse, ces signes deviennent plus difficiles à exécuter; il n'y a pas moyen de contrôler en temps réel l'éxactitude de l'intonation,

Ce qui m'intéresse c'est d'obtenir un intervalle plus fin que le demi-ton et moins fin que le quart de ton.

J'ai utilisé deux guitares électriques dans des compositions pour ensembles; en orchestre, pour lui emprunter une sonorité électronique (Concerto

https://biblioteca-digitala.ro

pour clarinette, „Ecran"), mais aussi dans un petit ensemble („Inscriptio" pour flûte, guitare électrique, guitare basse, deux trombones).

J'ai composé récemment une petite pièce pour deux guitares classiques; il me fait plaisir de vous l'envoyer.

Avec mes cordiales salutations,

A. Vieru

À Nello Bertellini

Cher Monsieur,

Il m'est difficile à parler de préférences en général: mes nécessités musicales sont très riches et variées et elles changent parfois.

Les Sonates pour piano et les Quatuors à cordes de Beethoven, le Clavecin bien tempéré de Bach (par exemple) sont plus que des préférences; ils constituent une nourriture permanente. Je les écoute ou je les joue ou je les lis en pensant très souvent à elles. La comparaison de mes impressions d'aujourd'hui avec celles d'hier ou d'autrefois me donne une sorte de diagramme de mon évolution propre. Ces pièces (comme d'autres aussi) m'intéressent d'ailleurs d'un point de vue poïétique; d'une part, elles me donnent l'illusion d'être éternelles et créées par Dieu; d'autre coté, je cherche dans ces musiques les traces vivantes et récentes de leurs auteurs; je suis ému par les décisions componistiques prises a chaque pas.

Mes voies d'accès vers la musique étant autant sensuelles que platoniques, il m'arrive quelquefois qu'une exécution spéciale ou une situation existentielle actualise telle musique que je n'avais autrement pas envie d'écouter. C'est donc la nouvelle lecture (par interprétation vivante) d'une musique qui peut être la raison d'une préférence nouvelle.

Mes attirances vers les musiques se constituent en actes complexes. Depuis que je suis sorti de l'adolescence, ces attirances sont moins atomisées, elles s'enchevêtrent et se complètent dans un corpus culturel. Ces dernières années j'ai été très attiré par la musique de Mahler; chaque symphonie ou cycle de lieder se complétait avec les autres; les apparitions individuelles de cette musique participaient d'un magma de ce compositeur; à son tour, Mahler lui-même est référentiel pour une ville (Vienne), pour une époque, pour un siècle, pour une culture.

Les „préférences": un phénomène complexe, difficilement réductible à des petites obsessions passagères. Un métabolisme dans l'ensemble de mon „moi", une nourriture permanente.

Anatol Vieru

https://biblioteca-digitala.ro

Beatrice LUPU

Uniunea Compozitorilor în arhivele securității (VI)

Subiectul CNSAS (Consiliul Național pentru Studierea Arhivelor Securității) a fost de multe ori în atenția opiniei publice. A nemulțumit în general pentru că nu au ieșit la iveală dosarele grele și se suspectează o anumită autocenzură, chiar peste cea prevăzută în lege.

În această perioadă, în CNSAS este un moment de tensiune și de așteptare. În martie vor fi alegeri. Una dintre opțiunile pentru preluarea conducerii Colegiului este domnul Ticu Dumitrescu, care dorește schimbarea legii privind deconspirarea securității. Se va deschide cu adevărat această imensă arhivă?

Depind multe de alegerile din luna martie.

Știu că există multe dosare deja preluate de CNSAS care privesc subiectul nostru, dar am primit spre cercetare trei dosare care au un element comun, numărul redus de pagini: Myriam Marbe - trei file, Theodor Rogalsky - trei file și Dinu Lipatti - 16 file. Și totuși, fiecare pagină vorbește despre un moment istoric, despre viața unui om și reflectarea ei în dosarele securității.

MINISTERUL AFACERILOR INTERNE
Fond Operativ Lipatti Dinu
I 5014
Data: ianuarie 1967

Dinu Lipatti murise în decembrie 1950. Voi reveni asupra datei de pe coperta dosarului – respectiv 1967.

În ordine cronologică, primele documente sunt din 1941 și se referă la demersurile pe care le face Dinu Lipatti pentru a nu-i fi rechiziționat automobilul la care avea dreptul, fiind proprietar de pământ.

Fila 6. 23 Dec. 1941

„Cu onoare se face cunoscut că, în conformitate cu prevederile ord. M.S.M.A., se aprobă scutirea de rechiziție a autoturismului nr. 6058. B. marca Fiat. Scutirea este valabilă de la 31. Oct. 1941 la 30 Apr. 1942.

Un exemplar de adeverință se lipește pe parbrize, iar unul se poartă la bordul mașinei."

Țara fiind în război, demersurile de acest gen se reînnoiesc în fiecare an.

https://biblioteca-digitala.ro

Fila 4. 13 Mai 1942
MARELE STAT MAJOR
Secţia 1
Biroul 8 Rechiziţii
Domnul Dinu Lipatti, B-dul Lascăr Catargiu nr. 12. Loco.
"Cu onoare se face cunoscut că nu s-a aprobat scutirea de rechiziţie pe anul 1942-1943 a autoturismului proprietatea dumneavoastră"

18 Mai 1942
"Domnule Ministru,
Subsemnatul Dinu Lipatt ... de ambele moşii mă ocup eu personal, cultivându-l în regie am crezut că voi putea beneficia de Deciziunea Ministerului Apărării Naţionale care prevede că orice proprietar posesor a minimum 200 de pogoane pământ arabil, are dreptul de a poseda un autoturism pentru nevoile sale agricole."

18 Mai 1942
COMANDAMENT 2 TERITORIAL
STAT MAJOR
"Cu onoare se face cunoscut că s-a aprobat scutirea de rechiziţie până la 1.09.1942 a autoturismului nr. 6058 B, proprietatea Domnului Dinu Lipatti în calitate de proprietar agricol."

Documentul următor, datat 1944, aduce veşti bune.

Fila 9. 2. Aug. 1944
NOTĂ
"Ministerul Culturii Naţionale aduce la cunoştinţa Domniei Voastre că a aprobat numirea D-lui Dinu Lipatti în funcţia de ataşat cultural al Delegaţiei Române de la Biroul Internaţional de Educaţie din Geneva şi vă roagă să binevoiţi a dispune să se facă cele necesare ca Ministerul Afacerilor Străine să plătească retribuţia domnului Dinu Lipatti, întrucât Ministerul Culturii Naţionale nu are fonduri prevăzute pentru acest scop."

Din anul 1947 intrăm în atmosfera cunoscută – suspiciunea, delaţiunea, etc. Nouă este semnătura de pe documentul următor, respectiv „Corpul Detectivilor".

Fila 15. 3 Mai 1947
REFERAT
Nr. 703 " Corpul Detectivilor"
"Investigaţiile făcute asupra numitului Dinu Lipatti stabilesc următoarele :
Ultima dată a părăsit ţara în cursul lunei Februarie 1943 cu paşaportul de serviciu nr ... eliberat de Ministerul Afacerilor Străine şi a vizei de ieşire din ţară dată de această Direcţiune Generală ca rezultat a intervenţiei Ministerului Afacerilor Străine care arată că a plecat în străinătate în misiune oficială ...

https://biblioteca-digitala.ro

Rezultă din informațiunile obținute din cercurile familiei că s-a stabilit la Geneva unde a fost numit profesor de pian la un Conservator.

În cercurile familiei se spune că numitul intenționează să vină în țară pentru a-și vedea familia, însă condiționează revenirea de obținerea vizei de intrare și ieșire, întrucât în afară de Catedra de la Conservatorul din Geneva, are angajate o serie de concerte în diferite țări, și în cazul în care nu ar putea părăsi țara, nu și-ar putea respecta angajamentele și deci ar risca să-și piardă reputația sa internațională de muzician ..."

Documentele anului 1949 dau importanță unor așa zise informații care se dovedesc total nefondate. Doamna Anna Lipatti nu încearcă să fugă clandestin din țară ci face de mult timp demersuri pentru a obține un pașaport.

Fila 12. 9 Aug. 1949
DIRECȚIUNEA GENERALĂ A SECURITĂȚII POPORULUI
Confidențial
Direcțiunea Securității Capitalei

„Vă trimitem alăturat spre semnalare, o notă informativă din sursă sigură.

Stabiliți pe linie informativă pe cine are Anna Lipatti în Elveția și cum a plecat din țară."

Colonel de securitate Birtaș G.

Maior de securitate Crișan I

Și iată importantele informați oferite de „sursa sigură":

Fila 14. 3. Aug. 1949
NOTĂ

„Anna Lipatti, Bd. Ana Ipătescu nr. 12 București, primește o scrisoare de la Dinu Lipatti (expeditorul pe plic e fictiv) din Montana, Sanatoriul La Moubra, Elveția, din care reiese că destinatara se pregătește să părăsească în mod clandestin țara, luând cu ea valori din care se poate trăi 8 sau 10 luni."

Fila 11. 1 Septembrie 1949
REFERAT

"D.G.S.P. cu ordin nr ... ne trimite o notă informativă cu privire la numita Anna Lipatti, care primește scrisori din Elveția.

Din investigațiile întreprinse, reiese că scrisorile primite de sus numita din Elveția, sunt de la fiul ei, Dinu Lipatti care este plecat din țară din anul 1943. Dinu Lipatti, de profesie pianist (profesor) a plecat din țară legal în mai multe țări și îmbolnăvindu-se de plămâni a rămas în Elveția în sanatoriul "La Morbua".

Prin scrisorile ce trimite sus numitul mamei sale, o roagă să facă tot posibilul de a merge la el deoarece este pe moarte și nu mai are cu ce să se întrețină.

https://biblioteca-digitala.ro

Numita Anna Lipatti, a făcut demersuri pe lângă Tov. Ana Pauker, pentru a obține ur pașaport și în urma acestor demersuri, sus numita va primi pașaportul în luna August."

August 1950. Ne putem imagina ce eforturi disperate au fost necesare pentru obținerea acestui pașaport (dacă a fost obținut).

Revin la data de pe coperta dosarului – 1967 – și la primul document.

Fila 1. 19 Mai 1967
HOTĂRÎRE
Pentru păstrarea la arhivă a dosarului provenit de la arhiva reorganizată.
Conținutul pe scurt al materialului compromițător:
"Din materialul existent la dosar rezultă că în 1942 individul poseda 1300 pogoane teren arabil (fost moșier)".

Cu un an înainte de momentul de „glorie" al regimului, legat de invazia în Cehoslovacia, în dosarele Securității, Dinu Lipatti nu este decât un individ – „fost moșier".

MARBE MYRIAM Dosar Informativ 5016, aprilie 1963

Motivele care au dus la deschiderea dosarului sunt rudele din străinătate – respectiv un unchi și o mătușă. După ce se dovedește că Myriam Marbe nu-i cunoaște și nu corespondează cu ei, cazul se închide.

ROGALSKI TEODOR - I. 5017, iulie 1967

Dosarul cuprinde o
Hotărîre pentru păstrarea la arhivă a documentelor.
„Conținutul pe scurt al materialului compromițător: fost membru al partidului „Națiunea" și „Francmason."

Celelalte două file sunt de fapt originalul cererii de „afiliere", scrisă cu litere ornate pe o hârtie excelentă.

Pentru că nu vedem des o asemenea cerere, transcriu mai jos câteva rânduri, chiar dacă nu voi putea reda și aspectul vizual.

"I.G.M.A.A.U.

Libertate, Egalitate, Frăție
În numele și sub auspiciile
MARELUI ORIENT AL ROMÂNIEI
Cerere de afiliare
Adresată R.L. Dr. Carol Davila
De către Fr. Rogalsky Theodor Th.
....."

https://biblioteca-digitala.ro

BIZANTINOLOGIE

Constantin SECARĂ

Catavasierul lui Filothei Ieromonahul – parte integrantă a *Psaltichiei românești*

(I) Surse și contribuții originale

Introducere

Inițierea *românirii* cântărilor bizantine – act de cultură și spiritualitate națională

Nu puține sunt mărturiile și faptele de cultură românească prin care cărturarii neamului nostru au ridicat spiritualitatea autohtonă pe culmile universalității, așa cum nu puțini au fost acei cărturari români care prin realizări ce au străbătut veacurile, au dovedit temeinicia și forța demersurilor lor. Procesul de **românire** a cântărilor bizantine este unul dintre aceste acte majore, prin consecințele definitorii și statornice repercutate în timp asupra culturii și spiritualității poporului român.

Introducerea limbii române în biserică a reprezentat un fenomen cultural firesc, desfășurat – nu fără impedimente – pe parcursul a două veacuri. Începând cu a doua jumătate a secolului al XVI-lea, în Transilvania se cristalizează preocupările privitoare la introducerea primelor cărți liturgice în limba română, meritul incontestabil revenindu-i diaconului Coresi care, într-un răstimp de peste două decenii (1559-1580) tipărește 11 titluri de cărți religioase care au cunoscut o largă răspândire printre românii de aici. Printre acestea putem aminti *Tetraevanghelul* (1560-1561), prima carte românească tipărită de Coresi, care urma după mai puțin de un deceniu *Tetraevanghelului slavo-român* (1551-1553), prima tipăritură în limba română cunoscută până azi, imprimată de Filip Moldoveanul la Sibiu[1]. În tot acest răstimp, cântarea la strană s-a făcut în mod „practic" (de altfel, oralitatea cântării este o caracteristică păstrată până astăzi), una din primele cărți de slujbă tipărite fiind, potrivit opiniei mai multor cercetători

[1] *Evangheliarul slavo-român de la Sibiu*, 1551-1553. Studiu introductiv filologic de Emil Petrovici; studiu introductiv istoric de Lajos Demény. Ediție critică, București, 1971; Cioculescu, Șerban, *Patru sute de ani de la apariția Tetraevanghelului lui Coresi*, în „B.O.R"., an LXXIX, 1961, nr. 1-2, pp.161-168; Mareș, Alexandru, *Precizări privind traducerea Tetraevanghelului lui Coresi*, în „S.C.L"., an XVIII, 1967, nr. 6, pp. 661-667.

https://biblioteca-digitala.ro

români[1], *Octoihul mic*, introdus în biserica și în școala din Șcheii Brașovului în a doua jumătate a secolului al XVI-lea.

Traducerea masivă a cărților de strană, după care se cânta, a fost începută însă un secol mai târziu și a luat un avânt fără precedent în epoca domniei lui Constantin Brâncoveanu, epocă pe drept numită „de renaștere culturală și artistică a Țării Românești"[2]. Numeroasele cărți tipărite în anii domniei lui în limba română au contribuit, în egală măsură, atât la desăvârșirea introducerii limbii române în biserică cât și la o mai trainică fixare a limbii române literare[3]. Spre sfârșitul secolului al XVII-lea și în primii ani ai celui următor s-au tipărit cărți de cult exclusiv românești, necesare în egală măsură stranei și altarului, dintre care menționăm: *Psaltirea* (București, 1694), *Evanghelia* (Snagov, 1697), *Antologhionul* (Râmnic, 1705), *Molitfelnicul* (Râmnic, 1706 și Târgoviște, 1713), *Octoihul* (Târgoviște, 1712), *Catavasierul* (Târgoviște, 1714) și *Ceaslovul* (Târgoviște, 1715).

În acest context s-a încadrat și **Filothei sin Agăi Jipei**, personalitate multilaterală (protopsalt, autor de cântări originale, teolog, filolog, caligraf), căruia îi datorăm *prima carte de cântări bisericești în limba română*, atestată până în prezent: *Psaltichia rumânească*. Demersul lui este cu atât mai valoros cu cât la finele veacului al XVII-lea singura carte de strană tradusă în limba română era *Octoihul mic*, despre care s-a făcut, mai sus, referire. Cele trei cărți traduse de Filothei (*Învățături creștinești*, *Floarea darurilor* – ambele tipărite la Snagov în 1700 – și *Catavasierul* – Târgoviște, 1714) reprezintă tot atâtea monumente de afirmare a limbii literare române și de consolidare a lucrării începute de înaintașii săi. Este interesant să observăm că prima secțiune a *Psaltichiei rumânești* o reprezintă *Catavasierul*, „cu toate trebuincioasele cântări ale besearecii care să cântă preste tot anul", urmând *Liturghierul*, *Propedia*, *Anastasima*, *Antologhiul Stihirar* și *Penticostarul Stihirar* într-o ordine atipică pentru acest tip de *Antologie*, ca reprezentare a *Psaltichiei* în întregul ei, dar explicabilă prin timpul îndelungat al realizării traducerilor și prin prezumția că primele două secțiuni erau deja traduse[4].

---

[1] Sulică, Nicolae, *Cea mai veche școală românească din cuprinsul României întregite*, în vol. *Omagiul lui Constantin Kirițescu*, București, 1937, pp. 14-18. Autorul îl atribuie lui Oprea Diacul, la 1570; Mareș, Alexandru, *Un Octoih românesc din secolul al XVI-lea*, în „Limba română", București, 18, nr.3, 1969, pp. 239-251; Idem, *Precizări în legătură cu prima traducere românească a Octoihului*, în „Limba română", București, 22, nr. 3, 1973, pp. 249-254; Idem, *Critica autenticității și a datării textelor vechi. Pe marginea a două articole recente*, în „Limba română", București, 27, nr. 5, 1978, pp. 555-560. În toate aceste trei studii, autorul contestă autenticitatea prologului acestui *Octoih* și chiar prezența Diacului Oprea la Brașov, conchizând că este vorba de un fals, plasând traducerea în intervalul 1566-1571 sau „între 1569 și 1571"; Roman, I., *Un manuscris din secolul al XVI-lea: Micul Octoih brașovean*, în „Studii de slavistică", vol. II, București, 1971, pp. 101-106; Idem, *Structura hârtiei și vechimea manuscriselor nedatate*, în „Limba română", București, 23, nr. 5, 1974, pp. 443-446. În cele două studii, I. Roman dorește să restabilească pertinența afirmațiilor lui N. Sulică, susținând că *Octoihul* în discuție datează din „prima jumătate a secolului al XVI-lea".

[2] Barbu-Bucur, Sebastian, *Filothei sin Agăi Jipei – Psaltichie rumânească; vol. I – Catavasier*, București, Editura Muzicală, 1981, p. 46.

[3] Idem, p. 47.

[4] Idem, p. 57.

https://biblioteca-digitala.ro

1. Premisele traducerii Catavasierului de Filothei sin Agăi Jipei

1.1. Textul literar – fundament al textului muzical

A treia carte de cult tradusă de Filothei, *Catavasierul*, se păstrează astăzi în doar două exemplare: unul în Biblioteca Mitropoliei din Sibiu și celălalt în Muzeul Episcopiei Ortodoxe din Oradea[1]. În titlu găsim numele lui Filothei, alături de cel al lui Gheorghe Radovici, fapt care a generat, în timp, unele confuzii[2]: „Catavasiariu/ cu alte trebuincioase cântări ce să/ cântă preste tot anul./ Acum întâiu tălmăcit pre limba/ rumânească și tipărit./ La întâiul an, al înălțatei de/ D[u]mnezeu domnii, a prealuminatu/lui oblăduitoriu a toată țara/ Rumânească,/ Ioannu Ștefanu Cantacuzino Voevod./ Cu bl[agoslo]venia prea Sfințitului Mi/tropolit al Ungrovlahiei/ chir Anthim Ivireanul./ Prin osârdia și nevoința sme/ritului întru Ieromonah[i] Filothei./ În sf[â]nta Mitropolie a Târgoviște[i]/ la anul de la Hristos 1714 avgust/ de Ghiorghie Radovici".

Conținutul este identic cu cel din *Psaltichia* lui Filothei, așa cum reiese din cuprins131: „Însemnare de câte se află într-a/cestu Catavasieriu./ Catavasiile toate de preste tot/ anul, cu hvalitele, cu troparele/ și cu condacele. Slavele și tro/parele și condacele, la sărbăto/rile cele mari. Rânduiala cân/tărilor câte trebuiesc la utrene./ Cântările câte să cântă la câte/ trele liturghiile, și cu alte ră/spunsuri. Polieleul, cu psalmii izbrani, și cu pripealele la toate/ praznicile. Cântările ceale vese/litoare și Irmoasele, care să cân/tă la Anaforă și la Masă./ Podobiile toate ale tuturor gla/surilor. Paraclisul Preacistii./ Și preavelicul. Pashalia, de a/cum în 29 de ani." Prin comparație, *Catavasierul* din cadrul *Psaltichiei* (ms. rom. 61 BAR), aflat la începutul acestui manuscris (f.8-f.39^{v}), având titlul „Începutul cu Dumnezeu cel sfânt al catavasiiarului, cu toate tre/buincioasele cântări ale besearicii, care să cântă preste tot anul", cuprinde: Catavasii la Nașterea Domnului, Condacul înaintea Praznicului, Tropariul Praznicului, Condacul Praznicului, Sveatilna, Hvalite, Slavă... Și acum... (f.8-f.11^{v}), Catavasii la Botezul Domnului nostru Iisus Hristos, Tropariul Praznicului, Condacul înaintea Praznicului, Co[n]d[acul] Praz[nicului], Sveatil[na], Hvalite, Sla[vă]... Și acum... (f.11v-f.15), Catavasii la Stretenia Domnului nostru I[isus]s H[risto]s, Troparul Streteniei, Co[n]d[ac] (f.15-f.16), Catavasii la Blagovești și la alte praznice ale Preacistei, Trop[arul] B[l]a[go]veșt[eniei], Condac, La Acatistul Preacistei Trop[ar] („Porunca cu taină..."), Mai înainte de începerea icoaselor („Apărătoarei Doamnei...")(f.16^{v}-f.18^{v}), [Canonul] la Duminica Florilor, „tot canonul făcut pre glasul cel românesc, căci iaste mai lesne și mai frumos", Ipacoi, Condac, Icos, Hvalite, Slavă... Și acum..., Tropar („Învierea cea de obște..."), Slavă... Și acum..., Troparul „întru sfânta și marea luni și marți și miercuri" („Iată Mirele..."), „la joi mari și vineri" („Cînd slăviții ucenici..."), „în sîmbăta cea mare" („Viață în mormânt..."), „Cade-se să Te mărim...", „Neamurile toate...") (f.19-f.25), „la prea luminata zi a

[1] Idem, p. 28.

[2] Este vorba despre Vasile Popp, autorul lucrării *Disertație despre tipografiile românești* (Sibiu, 1838), care la pagina 62 descrie acest *Catavasier* drept: „Catavasier de Gheorghe Radovici".

[3] Denumirile cântărilor și sărbătorilor respectă terminologia utilizată în manuscris.

https://biblioteca-digitala.ro

Învierii Domnului şi Mîntuitorului nostru I[isu]s H[risto]s" („Hristos a înviat..."), Canonul Paştilor, Ipacoi, Condac, Icos, Tropar („Învierea lui Hristos..."), Sveatilna, Hvalite cu Voscreasna a patra, Slavă... Şi acum... („Ziua Învierii...") (f.25-f.30^{v}), Catavasii la Înălţarea Domnului I[isu]s H[risto]s, Trop[arul] Înălţării, Condac, Troparul Sfintei Troiţe, Condac, Slavă... Şi acum... „la vecernia Sfintei Troiţe", Sveatilna Sfintei Troiţe, Slavă... Şi acum... („Lumină Tatăl, lumină Fiul, lumină Duhul..."), Hvalite, Slavă... Şi acum... („Împărate ceresc...") (f.30^{v}-f.33^{v}), [Stihiri] „la Adormirea Prea sfintei Născătoarei de Dumnezeu la Vecernia cea mare la Doamne strigat-am", Slavă... Şi acum... „pre opt glasuri", Stihira după evanghelie, Sveatilna, Hvalite, Slavă... Şi acum..., Catavasii la acestaş praznic al Uspeniei Preacistei, Condac (f.34-f.37^{v}), Catavasii la înălţarea Cinstitei şi de viaţă făcătoarei Cruci, Sveatilna, Hvalite, Slavă... Şi acum..., Troparul Crucii, Condac (f.38-f.39^{v}).

Filothei s-a folosit, pentru traducerea şi alcătuirea *Psaltichiei* sale, atât de traduceri anterioare făcute de el cât şi de manuscrise româneşti existente la acea dată, fapt ce poate explica, aşa cum am mai precizat, începerea atipică a *Psaltichiei* cu *Catavasierul*, a cărui traducere îi aparţine, şi nu cu *Anastasima*, aşa cum încep de obicei toate *Antologiile*. Românirea *Catavasierului* a fost făcută atât „din grecie" (după cum menţionează în prefaţa celui tipărit – p.III – şi în prefaţa *Psaltichiei* – f.7), cât şi folosindu-se izvoarele slavoneşti, puternic înrădăcinate în tradiţia Bisericii Ortodoxe din Ţările Române, după cum dovedesc unele cuvinte sau incipituri slavone întâlnite în text.

Limba literară prin care Filothei înveşmântează ideile poetice şi cele deopotrivă canonice ale *Catavasiilor* este firească şi naturală, potrivită cântării şi de o nebănuită actualitate, fiind preluată aproape în totalitate de ediţiile ulterioare, până în prezent[1]. Puţinele diferenţe lexicale care pot fi observate între cele două *Catavasiere* ale lui Filothei pot fi explicate prin ipotetica traducere a *Catavasierului* anterior începerii lucrului la *Psaltichie*, dar şi prin faptul că autorul se afla într-o permanentă căutare a celor mai potrivite cuvinte care să exprime în egală măsură sensurile dogmatice şi cele poetice ale textului, de aceea, valoarea literară a limbii *Catavasierului* rezidă în egală măsură în calităţile artistice ale materialului lingvistic, în vocabularul ales, în fraza îngrijită şi în păstrarea nealterată a stilului liturgic[2].

1.2. Surse manuscrise prezumtive. *Irmologhioane* şi *Catavasiere* din secolul al XVII-lea. Autori, conţinuturi, caracteristici

Dintre cele 1193 cântări pe care le conţine *Psaltichia românească*, doar într-un număr restrâns de 160 cântări se găsesc menţionate numele autorilor,

[1] Să se vadă, în acest sens, studiul comparat realizat de Sebastian Barbu-Bucur (op. cit., pp. 37-41), în care sunt luate în discuţie cele două ediţii ale *Catavasierului* românit de Filothei (1713 – *Psaltichia românească* – şi 1714 – *Catavasierul* tipărit la Târgovişte), alte ediţii de *Catavasier* (Bucureşti, 1793, 1899 şi 1970), precum şi *Podobierul* lui Ion Popescu-Pasărea (Bucureşti, 1940).

[2] Barbu-Bucur, Sebastian, *op. cit.*, p. 42.

https://biblioteca-digitala.ro

mulți dintre ei reprezentând prezențe importante în imnografia bizantină: Andrei Piru, Andrei Ierusalimitul, Andrei Criteanul, Anatolie, Arsenie, Balasios Preotul, Casia Monahia, Cosma Monahul, Damian Vatopedinul, Ephraim Carias, Gherman Patriarhul, Gherman Neon Patron, Gheorghe Sicheliotul, Gheorghe al Nicomidiei, Ioannes Glikys, Ioannes Koukouzeles, Hrisaphes Manouil, Hrisaphes o Neos, Ioannes Damaskinos, Leon, Korones, Kiprianos, Nil Xantopol, Serghie Monahul, Simion Studitul şi Teodor Studitul, Ştefan Aghiopolitul, Sofronie Patriarhul, Sikeot, Theofan Mărturisitorul, Vasile Monahul, Vizantios.

Catavasierul lui Filothei nu consemnează, însă, nici un nume. Exceptând *Canonul Floriilor „făcut pre glasul cel rumănesc, căci iaste mai lesne şi mai frumos"*, atribuit lui Filothei sin Agăi Jipei[1], pentru determinarea modelului care a stat la baza traducerii, a „românirii" realizate de autorul român se impune ca necesară o susținută muncă de cercetare comparativă a manuscriselor greceşti din epocă, prin studierea cataloagelor şi fondurilor existente.

Sursele consemnează trei autori importanți din secolul al XVII-lea care au perpetuat tradiția cântărilor bizantine, în cazul de față, ale *Irmologhionului*: **Hrisaphes o Neos**, **Germanos Neon Patron**, şi **Balasios Hiereos**. Manuscrisele de referință pentru cei trei autori sunt următoarele[2]:

a) pentru Hrisaphes – *Leimonos 239* («Ἅπαντα Χρυσάφη νέου και πρωτοψάλτου, δηλαδή: Στιχηράριο, Αναστασιματάριο και Ειρμολόγιο αντιγραμμένα από τον ιερομόναχο Σεραφείμ τον Λέσβιο, στην Κωνσταντινούπολη, από το ιδιόχειρο του Χρυσάφη στα 1672-73» „Integrala compozițiilor lui Hrisaphes cel Nou protopsaltul, cuprinzând: Stihirarul, Anastasimatarul şi Irmologhionul copiat de ieromonahul Serafim din Lesbios, în Constantinopol, după originalul lui Hrisaphes în 1672-73")[3];

b) pentru Germanos – *Vatoped 1379* şi *Suppl. gr. 100* de la Biblioteca Națională din Viena (scris de Stephannes «ελάχιστος ψάλτης εκ νήσου Χίου»);

c) pentru Balasios – *Sinai 1494* (anul 1679) şi *Sinai 1433* (scris de Cosma Makedonos Iviritou în anul 1690).

Alte manuscrise, copiate ulterior:

Irmologhionul atribuit lui **Germanos Neon Patron**, în fonduri athonite[4]:
1. *Dochiariou*: Ms. 407 (sec. XVIII – jum.) (apud Stathis, vol. 1, p. 590).
2. *Agiou Pavlou*: Ms. 734 (sec. XVIII – primul sfert) (idem, vol. 3, p. 17).
3. *Koutloumousiou*: Ms. 437* (anul 1757) (idem, vol. 3, p. 294).

[1] Idem, p. 78. Canonul a mai fost analizat de Gheorghe Ciobanu, în *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie*, vol. 1, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1974, pp. 307-314 şi de pr. Ioan D. Petrescu, în *Études de paléographe musicale byzantine*, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1967, pp. 140-147.

[2] Γιαννόπουλος. Εμμανουήλ Στ.. *Η ψαλτικη τεχνη. Λογος και μελος στη λατρεια της ορθοδοξης εκκλησιας*. University Studio Press. Θεσσαλονικη. 2004. pp.79-80.

[3] Idem, p. 79.

[4] Σταθη. Γρ. Θ.. *Τα χειρογραφα βυζαντινης μουσικης Αγιον Ορος. Καταλογος περιγραφικος των χειρογραφων κωδικων βυζαντινης μουσικης των αποκειμενων εν ταις βιβλιοθηκαις των ιερων μονων και σκητων του Αγιου Ορους*. Τομος Α΄ Αθηναι. 1975. Τομος Β΄. 1976.Τομος Γ΄. 1993

https://biblioteca-digitala.ro

Irmologhionul lui **Germanos Neon Patron**, în fonduri din România:

1. *Biblioteca Academiei Române*: Ms. gr. 686 (datat către sfârșitul secolului al XVII-lea sau începutul secolului al XVIII-lea)138, Ms. gr. 888 (datat în 1718, conform colofonului de la fol. 223), Ms. gr. 1510, (datat în 1716, conform colofonului de la fol. 160v, copist Germanos ieromonahul Olimpiotul, de la mănăstirea Sfânta Treime).

2. *Biblioteca Națională* din București, serviciul „Colecții speciale": Ms. gr. 4858 Ms. gr. 4947; Ms. gr. 27820; Ms. gr. 27821; Ms. gr. 27822.

3. *Biblioteca Centrală Universitară „Mihail Eminescu"* din Iași: Ms. gr I-19; Ms. gr. III-83; Ms. gr. III-85; Ms. gr. III-86; Ms. gr. III-88; Ms. gr. III-89; Ms. gr. III-93; Ms. gr. III-94.

4. *Arhivele Statului* din Iași: Ms. gr. 207.

5. *Muzeul Olteniei* din Craiova: Ms. gr. 52; Ms. gr. 73; Ms. gr. 76; Ms. gr. 91.

Irmologhionul atribuit lui **Balasios Hiereos**, în fonduri athonite:

1. *Xiropotamou*: Ms. 285 (sec. XVIII – jum.) (apud Stathis, vol. 1, p. 49); Ms 292 (sec. XVIII – înc.) (idem, 1, 66); Ms. 294 (sec. XVIII – jum.) (idem, 1, 68); Ms. 325* (sec. XVIII – jum.) (idem, 1, 174).

2. *Docheiariou*: Ms. 326 (anii 1763 și 1765, copist Paisios ieromonahul) (idem, 1, 373).

3. *Konstamonitou*: Ms. 84 (anul 1748, copist Evangelinos Scopelitou) (idem, 1, 653).

4. *Xenophontos*: Ms. 135 (anul 1723, copist Anatolios ieromonahul) (idem, vol. 2, p. 78).

5. *Pateleimonos*: Ms. 933 (idem, 2, 235).

6. *Gregoriou*: Ms. 12 (anul 1720) (idem, 2, 609); Ms. 37 [41] (idem, 2, 658).

7. *Agiou Pavlou*: Ms. 13 (sec. XVIII – primul sfert) (idem, vol. 3, p. 17).

8. *Koutloumousiou*: Ms. 442 (anul 1733) (idem, 3, 307); Ms. 630* (sec. XVIII – jum.) (idem, 3, 380).

9. *Karakallou*: Ms. 225 (sec. XVIII – jum.) (idem, 3, 435).

10. *Stavronikita*: Ms. 232 (sec. XVII – fine) (idem, 3, 577).

11. *Iviron*: Ms. 968* (anul 1724, copist Antonios iconomul) (idem, p. 706).

12. *Vatopediou*: Ms. 1374 (anul 1714).

Irmologhionul lui **Balasios**, în fonduri din România:

1. *Biblioteca Academiei Române*: Ms. gr. 160 (datat aproximativ în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea), Ms. gr. 686, Ms. gr. 888, Ms. gr. 1510.

2. *Biblioteca Centrală Universitară „Mihail Eminescu"* din Iași: Ms. gr. I-19, Ms. gr. III-88, Ms. gr. III-89, Ms. gr. III-94, Ms. gr. III-96 (datat în secolul al XVII-lea).

[1] Cf. Damian P. Bogdan, *Paleografia româno-slavă. Tratat și album*, Direcția Generală a Arhivelor Statului din R.S.R., București, f.a. p. 317; Constantin Litzica, în *Catalogul manuscriptelor grecești de la Biblioteca Academiei Române*, p. 223, îl datează în secolul al XVIII-lea.

https://biblioteca-digitala.ro

3. *Arhivele Statului* din Iași: Ms. gr. 204, Ms. gr. 207.
4. *Muzeul Olteniei* din Craiova: Ms. gr. 91.
5. *Arhivele Statului* din Craiova: Ms. gr. 27.
6. *Biblioteca Academiei Române* – filiala Cluj: Ms. gr. O-359.
7. *Biblioteca Națională* din București – serviciul de *Colecții Speciale*: Ms. gr. 4858, Ms. gr. 4947, Ms. gr. 27821.
8. *Biblioteca Sfântului Sinod* din București: Ms. gr. 43, Ms. gr. 46.
9. *Biblioteca Palatului Patriarhal* din București: Ms. gr. 206.
10. *Biblioteca Mănăstirii Neamț*: Ms. gr. 21.

Este important să precizăm că tipologia Irmologhionului din secolul al XVII-lea respectă, în general, tipologia Irmologhionului care s-a impus începând cu secolul al XIV-lea și care, la rându-i, respectă fidel tradiția statornicită anterior, caracterizându-se prin desfășurarea ordonată pe ehuri, în interiorul căreia există o altă ordine, generată de localizarea sărbătorilor în cadrul anului bisericesc[1]. Mai concret, a fost luat drept model tipul de Irmologhion organizat în *ordinea canoanelor* (tipologizat în literatura internațională de specialitate prin intermediul abreviației *Ka O*[2]). În cadrul acestui tip, irmoasele sunt notate pentru fiecare odă a unui canon, astfel: irmosul Odei 1 a primului canon este urmat de irmosul Odei 2 a aceluiași canon, până la epuizarea lor. Urmează apoi irmoasele fiecărei ode a canonului al doilea, al treilea ș.a.m.d. conform aceluiași principiu, valabil pentru fiecare eh în parte, de la ehul 1 autentic și până la ehul 4 plagal.

Evoluția acestui model de organizare poate fi urmărită, în perioada bizantină, în *trei stadii*. Irmologhioanele din *primul stadiu* sunt plasate între secolele X-XII, fiind reprezentate prin cinci dintre cele mai vechi codice, în *notație Chartres* și *Coislin*, numită și *paleobizantină*. Manuscrisele din această perioadă conțin un număr relativ mare de canoane (aprox. 40) pentru fiecare eh în parte, ceea ce determină existența a 300-350 canoane și 2500-3000 irmoase pe ansamblul fiecărui manuscris.

Al doilea stadiu este reprezentat de irmologhioanele din a doua jumătate a secolului al XII-lea și cele scrise până la sfârșitul secolului al XIII-lea. În această perioadă, proprie *notației rotunde* (*mediobizantină*) se poate observa o reducere drastică a numărului de canoane, care sunt situate în jurul cifrei de 20-25 pentru fiecare eh, ceea ce reprezintă un număr total de 160-200 canoane, respectiv 1200-1600 irmoase. Autori reprezentativi ai acestei perioade sunt: Andreas Krites, Germanos Patriarhul, Theodoros Stoudites, Ioannes Monahul

[1] Pentru comparație este util să se vadă următoarele ediții:
ΕΙΡΜΟΛΟΓΙΟΝ εκδιδομενον υπο μιτροπολιτου Πρ. Λεοντοπολεως Σωφρονιου Ευστρατιαδου. Τη συνεπγασια Σπυριδωνος Μοναχου Λαυριωτου, Chennevières-sur-Marne, 1932;
MMB, vol. II, (Monumenta) *Hirmologium Athoum*, Copenhague, 1938;
Idem, vol. III, (Monumenta) *Hirmologium Cryptense*, Roma, 1951;
Idem, vol. VI (Transcripta) *The Hymns of the Hirmologium*, Part I, Copenhague, 1952.
[2] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, 2nd edition, (2002), vol. X, p.447.

https://biblioteca-digitala.ro

(Damaskenos), Kosmas Monahul ş.a., unii dintre ei prezenţi şi în manuscrisele paleobizantine.

Stadiul final al evoluţiei irmologhioanelor de tip *Ka O* din perioada medievală este concretizat prin existenţa manuscriselor din secolul al XIV-lea şi al XV-lea, până la 1453, anul Căderii Constantinopolului, dar cu proiecţii până în secolul al XVII-lea, la autori precum Germanos Arhiereul Neon Patron şi Balasios Preotul. Aceste manuscrise sunt consemnate prin *notaţia neobizantină* (*koukouzeliană*), păstrată până la începutul secolului al XIX-lea, când a fost înlocuită de cea *hrisantică*. În acest interval de timp se produce o nouă reducere a numărului de canoane, corespunzător fiecărui eh, astfel încât manuscrisele acestei epoci conţin 12-15 canoane pentru un eh, sau 100-120 canoane în general, respectiv 800-1000 irmoase[1]. Se presupune că reducerea numărului de irmoase a fost, de fapt, mai drastică decât o arată statistica, deoarece un anumit procent al irmoaselor copiate acum, lipseau din manuscrisele celui de-al doilea stadiu, putând fi localizate doar în primul, cel mai timpuriu. Se impune, astfel, un nou model de Irmologhion, „prescurtat"[2], care va deveni, începând cu secolul al XVII-lea, *Catavasier*. Acest tip de manuscris va conţine *catavasiile* Praznicelor Împărăteşti, ale Maicii Domnului şi ale sfinţilor, circumscrise celor trei mari perioade liturgice ale anului bisericesc: Octoihul, Triodul şi Penticostarul. Însă, alături de aceste Catavasii se întâlnesc frecvent şi unele canoane ale Octoihului, Triodului şi Penticostarului, alături de prosomii, catisme, antifoane şi exapostilarii, prezente în manuscrise tot datorită aceloraşi raţiuni practico-didactice expuse mai sus.

Evoluţia Catavasierului poate fi urmărită până la începutul secolului al XIX-lea, prin contribuţia decisivă pe care au avut-o la cristalizarea acestui tip de manuscris atât cei doi autori semnalaţi (Germanos Neon Patron şi Balasios Preotul, ca exponenţi ai secolului al XVII-lea), cât şi alţi doi autori (Petros Lampadarios Peloponnesiou şi discipolul său, Petros Byzantios, ca reprezentanţi ai secolului următor). Importanţa contribuţiei lor este demonstrată şi de faptul că Irmologhioanele lor au fost transcrise în notaţie hrisantică încă din primele decenii ale secolului al XIX-lea de doi dintre cei trei dascăli ai Reformei (Gregorios Protopsaltul şi Hourmouzious Hartophylax).

În concluzie, această ordonare este prezentă în toate Irmologhioanele, indiferent de autorii lor, regăsindu-se în toate codicele epocii şi trecând inclusiv în manuscrisele şi tipăriturile *noii metode*. Prezentăm, în continuare, o *tipologie generală* a Irmologhionului secolelor XVII-XIX, extrasă din codice reprezentative ale lui Balasios Hiereos şi Petros Lampadarios Peloponnesiou:

---

[1] Un manuscris reprezentaliv şi extrem de important pentru această perioadă poate fi considerat Ms. gr. 121 din Biblioteca Naţională Rusă din Sankt Petersburg, atribuit lui Ioannes Koukouzeles şi datat în anul 1302, apud: E. В. ГЕРЦМАН *Греческие музыкалъные рукописи Петербурга*. Том. I., САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, «ГЛАГОЛЪ», 1996, pp. 127-156.

[2] Velimirović, Miloš, "The Byzantine Heirmos and Heirmologion", în *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen*: Gedenkschrift für Leo Schrade, ed. E. Arlt ş.a., Francke Verlag, Bern und München, 1973, p. 220.

https://biblioteca-digitala.ro

Ehul 1
Irmoasele ehului 1;
Catavasii la Adormirea Maicii Domnului;
Catavasii la Naşterea Domnului (ambele canoane, inclusiv al doilea, în *metru iambic*);
Catavasii la Închinarea Sfintei Cruci (la Duminica a treia a Sfântului şi Marelui Post);
Catavasii la Învierea Domnului;
Catavasii la Duminica lui Toma;
Canoanele Octoihului (grupate pe *ode*).

Ehul 2
Irmoasele ehului 2;
Catavasii la Botezul Domnului (ambele canoane, inclusiv al doilea, în *metru iambic)*;
Catavasii la Naşterea Maicii Domnului;
Canoanele Triodului: În Sfânta şi Marea Marţi; În Sfânta şi Marea Miercuri; În Sfânta şi Marea Joi;
Canoanele Octoihului (grupate pe *ode*).

Ehul 3
Irmoasele ehului 3;
Catavasii la Întâmpinarea Domnului;
Canoanele Octoihului (grupate pe *ode*).

Ehul 4
Irmoasele ehului 4;
Catavasii la Bunavestire şi la Sărbătorile Maicii Domnului;
Catavasii la Florii;
Catavasii la Înălţarea Domnului;
Catavasii la Naşterea Sfântului Ioan Botezătorul;
Catavasii la Schimbarea la Faţă a Domnului;
Catavasii la Sfinţii Petru şi Pavel;
Canoanele Octoihului (grupate pe *ode*).

Ehul 1 plagal
Irmoasele ehului 1 pl.;
Catavasii la Înălţarea Domnului;
Canoanele Octoihului (grupate pe *ode*).

Ehul 2 plagal
Irmoasele ehului 2 pl.;
Irmoasele Canonului cel Mare;
Canoanele Triodului: În Sfânta şi Marea Joi; În Sfânta şi Marea Vineri; În Sfânta şi Marea Sâmbătă;

https://biblioteca-digitala.ro

Canoanee Octoihului (grupate pe *ode*).

Ehul 3 plagal (varis)
Irmoasele ehului varis;
Catavasii la Duminica Pogorârii Duhului Sfânt;
Canoanele Octoihului (grupate pe *ode*).

Ehul 4 plagal
Irmoasele ehului 4 pl.;
Alte Catavasii la Naşterea Maicii Domnului;
Catavasii la Înălţarea Sfintei Cruci;
Canoanele Octoihului (grupate pe *ode*), printre care şi *Catavasii la Înjumătăţirea Praznicului Învierii.*

Prosomii;
Cathismate;
Antifoane;
Exapostilarii.

1.3. Catavasierul lui Germanos Neon Patron, posibilă sursă pentru Catavasierul românit de Filothei sin Agăi Jipei

Germanos Neon Patron (n. ?1625, Thessalia; †1625, Ţara Românească) a fost unul dintre autorii cei mai cunoscuţi ai secolului al XVII-lea. A studiat muzica bizantină cu Panagiotes Hrisaphes o Neos (mai cunoscut, la noi, sub numele simplificat de Hrisafi cel Nou) cel care, între anii 1655 – 1682 a fost protopsaltul Patrarhiei Ecumenice de la Constantinopol. După anul 1665, Germanos este uns episcop, cel mai probabil la propunerea Patriarhului Dionysios III (care era, de asemeni. născut în Thessalia), ocupând scaunul mitropolitan al Noului Patras. Este cunoscut în această postură până în anul 1683, când călătoreşte în Ţările Române unde moare, în anul 1685.

Activitatea sa muzicală debutează cu anul 1660, de când datează primele manuscrise ale lui Germanos. Dintre acestea, astăzi sunt cunoscute un număr de 5 manuscrise autografe: două copii la ediţia proprie a *Stihirarului*, un *Mathimatar* în două volume şi o *Antologie* a *Papadichiei.*

A fost apreciat foarte mult în calitate de profesor, avându-i ca eminenţi discipoli pe: Balasios, Kosma Macedoneanul, şi, de asemeni, pe românul Iovaşcu (Giovaskos) Vlahul (Vlachos).

Germanos Neon Patron a continuat opera de îmbogăţire („înfrumuseţare") a repertoriilor şi de introducere a unor noi formule melodico-ritmice (*thesis*-uri) în cântările existente (care fusese începută de Hrisafi cel Nou), în paralel cu preocupările pentru creaţii noi, înscrise, în special, în zona stilistică a repertoriului calofonic. Creaţia sa include o variantă a Stihirarului, conţinând atât compoziţii originale cât şi versiuni „înfrumuseţate" ale cântărilor aparţinând vechilor maeştri, această variantă înlocuind, în epocă, nu numai cărţile similare ale predecesorilor,

https://biblioteca-digitala.ro

ci şi mult mai recentul (în epocă) Stihirar al lui Hrisafi. Compoziţiile lui Germanos includ, de asemeni, *Catavasii ale marilor sărbători şi ale Săptămânii Mari*, împreună cu alte cântări ale Utreniei, precum şi numeroase *irmoase calofonice*, ca o contribuţie însemnată la dezvoltarea acestui gen.

Catavasierul lui Germanos, prin dimensiunea redusă, dictată de alegerea selectivă a canoanelor, a avut un mai mic impact în epocă. De aceea, manuscrisele care conţineau *Catavasierul* acestui autor au avut o circulaţie cu mult mai mică faţă de *Irmologhionul* lui Balasios, iar prezenţa lui a fost mai puţin semnificativă, fiind legată mai ales de „cuplarea" celor doi autori între coperţile câte unui aceluiaşi codice. Numărul redus al catavasiilor compuse de Germanos poate atesta şi faptul că, în epocă, se mai aflau încă în uz vechile Irmologhioane. Din păcate se constată un hiatus între repertoriile medievale bizantine şi următoarele manuscrise, din perioada considerată post-bizantină (ulterioară Căderii Constantinopolului). În ţara noastră, spre exemplu, manuscrisele putnene din secolele XV şi XVI (care reprezintă o reală punte de legătură (repertorială, dar şi stilistică) între manuscrisele vechi bizantine şi perioada secolelor următoare) nu au între ele şi un Irmologhion. Faptul a fost menţionat şi comentat în literatura muzicologiei bizantine româneşti, astfel încât nu mai insistăm asupra lui[1].

În acest context, *Irmologhionul* lui Germanos cât şi cel al lui Balasios reprezintă, cu siguranţă, opusuri de referinţă, atât prin caracterul *sistematic*, cât şi prin melodicitatea exprimată. Din acest punct de vedere, apare evident faptul că Balasios a preluat de la Germanos noile *thesis*-uri, le-a transcris în mod analitic şi le-a îmbogăţit cu noi formule reprezentate de stilul propriu.

2. Conţinutul imnografic şi muzical al *Catavasierului* românit de Filothei sin Agăi Jipei – parte integrantă a *Psaltichiei rumăneşti*[2]

f. 8 *Începutul cu Dumnezeu cel Sfânt al Catavasiearului, cu toate tre/buincioasele cântări ale besearicii care să cântă preste tot anul.*

Catavasii la Naşterea Domnului nostru I(isu)s H(risto)s
Peasna 1 ηχος[3]

[1] Moisescu, Titus, în *Muzica bizantină în spaţiul cultural românesc*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1996, p. 19, semnalează absenţa dintre manuscrisele putnene a unui Irmologhion, cu atât mai mult cu cât el fusese semnalat de Emil Kaluzniaki, în descrierea făcută acestor manuscrise la sfârşitul secolului al XIX-lea. Traducerea primelor scrieri referitoare la manuscrisele de la Putna poate fi găsită consultând cartea lui Corneliu Buescu, *Scrieri şi adnotări despre muzica românească veche*, vol. I, apărută în colecţia "Izvoare ale muzicii româneşti, vol. X – Documenta et transcripta", Editura Muzicală, Bucureşti, 1985.

[2] Pentru varianta grecească am folosit textul stabilit în *ΕΙΡΜΟΛΟΓΙΟΝ* εκδιδομενον υπο μητροπολιτου Πρ. Λεοντοπολεως Σωφρονιου Ευστρατιαδου. Τη συνεργασια Σπυριδωνος Μοναχου Λαυριωτου, Chennevières-sur-Marne, 1932, iar pentru cea românească – textul lui Filothei din *Psaltichia rumănească*.

[3] De observat că Filothei foloseşte termenul slavon *peasnă* pentru *odă* sau *cântare* şi cel grecesc de *ηχος* pentru desemnarea modului (*eh* sau *glas*), împreună cu notarea incipiturilor greceşti; excepţie face în *Canonul Floriilor*, unde utilizează **exclusiv** atât termeni slavoni (*peasnă*, *glas*) cât şi incipituri slavone ale textului.

https://biblioteca-digitala.ro

«Χριστός γεννάται δοξάσατε...» „Hristos Se naşte slăviţi-L..."

aitul: «Έσωσε λαόν θαυματουργών Δεσπότης...» „Mântuit-au norodul făcând minune Stăpânul..."

Peasna 3

«Τω πρό των αιώνων...» „Fiului celui născut fără stricare din Tatăl mai nainte de veci..."

f. 8^{v} *altul: «Νεύσον πρός ύμνους οικετών, ευεργέτα...» „Vino spre cântarea robilor Tăi, Bunule..."*

Peasna 4

«Ράβδος εκ της ρίζις Ίεσσαί...» „Toiag din rădăcina lui Iesei..."

aitul: «Γένους βροτείου την ανάστασιν πάλαι...» „Înnoirea neamului omenesc de demult cântând..."

Peasna 5

«Θεός ων ειρήνης...» „Dumnezeu fiind păcii..."

f. 9 *altul: «Έκ νυκτός έργων εσκοτισμένοις πλάνης...» „Din noaptea lucrurilor întunecatei înşelăciuni..."*

Peasna 6

«Σπλάγχνων Ίωνάν...» „Pre Iona..."

aitul: «Ναίων Ίωνάς εν μυχοίς θαλαττίοις...» „Petrecând Iona într-adâncurile mării..."

Peasna 7

«Οι παίδες ευσεβεία συντραφέντες...» „Coconii în buna credinţă fiind crescuţi..."

f. 9^{v} *altul: «Τω παντάνακτος εξεφαύλισαν πόθω...» „Pruncii Împăratului tuturor de dragoste fiind traşi..."*

Peasna 8

«Θαύματος υπερφυούς η δροσοβόλος...» „Cuptoriul cel răcorit au închipuit..."

aitul: «Μήτραν αφλέκτως εικονίζουσι κόρης...» „Tinerii cei ocoliţi de foc în Legea Veche..."

f. 10 *Peasna 9*

«Μυστήριον ξένον ορώ και παράδοξον...» „Taină striină văz şi preaslăvită..."

«Στέργειν μέν ημάς ως ακίνδυνον φόβω...» „O Fecioară mai lesne iaste de frică să iubim noi tăcearea..."

Condacul înaintea Praznicului, ηχος 3

„Fecioara şi stăpâna pre Cuvântul..."

Tropariu Praznicului ηχος 4

„Naşterea Ta Hristoase Dumnezeul nostru..."

f. 10^{v} *Condacul Praznicului, ηχος 3*

„Fecioara într-această zi..."

Sveatilna

„Cercetatu-ne-au de sus Mântuitorul nostru..."

La Hvalite ηχος 4

https://biblioteca-digitala.ro

„Veseliți-vă drepților..."; „Fecioară Născătoare de Dumnezeu..."; „Veniți să cântăm pre maica Mântuitoriului..."

Slavă... ηχος πλ 2

„Când au fost vremea venirii Tale pre pământ..."

f. 11[v] *Şi acum... ηχος 2*

„Astăzi Hristos în Vitleem să naşte din fecioară..."

Catavasii la Botezul Domnului nostru Iisus Hristos

Peasna 1 ηχος 2

«Βυθου ανακάλυψε λυθμένα...» „Fundul adâncului descoperit-au..."

altul: «Στείβει θαλάσσης κυματούμενον σάλον...» „Umblat-au Israil prin valul cel înv㎃luit..."

f. 12 *Peasna 3*

«Ἰσχύν ο διδούς...» „Domnul, cela ce dă împăraților noştri tărie..."

altul: «Ὅσοι παλαιων εκλελύμεθα βρόχων...» „Câți ne-am dezlegat de cursele ceale vechi..."

Peasna 4[1]

«Ἄκήκοε, Κύριε...» „Auzitu-s-au, Doamne..."

f.12[v] *altul: «Πυρσω καθαρθείς μυστικής θεωρίας...» „Curățindu-să cu lumina vederii de tainã..."*

Peasna 5

«Ἰησους ο ζωης αρχηγός...» „Iisus cel de viață începător..."

altul: «Ἐχθρου ζοφώδους καί βεορβορωμένου...» „Ceia ce ne-am spălat prin curățiia duhului..."

Peasna 6

«Ἡ φωνή του Λόγου...» „Glasul Cuvântului..."

f. 13 *altul: «Ἰμερτόν εξέφηνε σύν πανολβίω...» „Pre Cel dorit l-au arătat cu preafericit glas..."*

Peasna 7

«Νέους ευσεβείς...» „Pre tinerii cei buni credincioşi..."

altul: «Ἔφλέξε ρείθρω των δρακόντων τάς κάρας...» „Ars-au cu apă capetele bălaurilor cel ce-au potolit văpaia cea înălțată..."

Peasna 8

«Μηστήριον παράδοξον...» „Taină slăvită..."

f. 13[v] *altul: «Ἐλευθέρα μέν η κτίσις γνωρίζεται...» „Slobodă adecă făptura să cunoaşte..."*

Peasna 9

«Ἄπορεί πασα γλωσσα...» „Nu să priceape toată limba..."

altul: «Ὦ των ηπέρ νουν του τόκου σου θαυμάτων!...» „O, minunile naşterii tale cea mai presus de minte!..."

f. 14 *Tropariul Praznicului ηχος 1*

[1] Se observă utilizarea ftoralei nenano care indică o interpretare a ehului ca 2 pl., ca o prefigurare a viitorului glas 6 cromatic, teoretizat de reforma hrisantică, ceea ce semnifică o continuitate stilistică indubitabilă, după cum remarcă Sebastian Barbu-Bucur, în *Filothei sin Agăi Jipei. Psaltichie rumănească*, vol. I, *Catavasier*, op. cit., p. 189.

https://biblioteca-digitala.ro

„În Iordan botezându-Te Doamne..."
Condacul Înaintea Praz[nicului] ηχος 4
„Astăzi în repejiunile Iordanului viind..."
Co[n]d[acul] Praz[nicului]
„Astăzi arătatu-Te-ai la toată lumea..."
Sveatil[na]
„Arătatu-S-au Mântuitorul..."
La Hvalite ηχος 1
„Lumină din lumină au strălucit lumii..."
f. 14^{v} *„Tu-n Iordan botezându-Te Mântuitoriu nostru..."; „Lumina cea adevărată..."; „Cel ce îmbracă ceriu cu norii..."*
f. 15 *Slavă... ηχος πλ 2*
„Cu apele Iordanului Te-ai îmbrăcat..."
Şi acum... ηχος 2
„Astăzi Hristos în Iordan..."

Catavasii la Stretenia Domnului nostru Iisus Hristos
Peasna 1 ηχος 3
«Χέρσον αβυσσοτόκον πέδον ήλιος...» „Pământul cel născător de adâncime uscat l-au umblat soarele oarecând..."
f. 15^{v} *Peasna 3*
«Τό στερέωμα...» „Întărirea celor ce nădăjduiesc spre Tine..."
Peasna 4
«Ἐκάλυψεν ουρανου'υς η αρετή σου, Χριστέ...» „Acoperit-au ceriurile bunătatea Ta, Hristoase..."
Peasna 5
«Ὡς είδεν Ἡσαϊας συμβολικως...» „Dac-au văzut Isaia cu închipuire..."
Peasna 6
«Ἐβόησε σοι...» „Strigat-au Ţie..."
f. 16 *Peasna 7*
«Σέ τόν εν πυρί δροσίσαντα...» „Pre Tine cel ce-ai răcorit în foc..."
Peasna 8
«Ἀστέκτω πυρί ενωθέντες νεανίαι...» „În focul cel nesuferit împreunându-se..."
Peasna 9
«Ἐν νόμο σκια καί γράμματι...» „În leage, în umbră şi în Scriptură..."
Troparul Streteniei ηχος 1
„Bucură-te cea plină de dar născătoare de D[umne]zeu Fecioară..."
Co[n]d[ac] ηχος 1
„Cel ce-ai sfinţit cu Naşterea Ta pântecele Fecioarei..."

f. 16^{v} ***Catavasii la Blagoveştenii şi la alte Praznice ale Preacistei***
Peasna 1 ηχος 4
«Ἀνοίξω τό στόμα μου...» „Deşchide-voi gura mea şi să va umplea de duh..."

https://biblioteca-digitala.ro

Peasna 3

«Τούς σούς υμνολόγους, Θεοτόκε...» „Pre ai tăi cântăreți Născătoare de Dumnezeu..."

Peasna 4

«Τήν ανεξιχνίαστον θείαν βουλήν...» „Sfatul cel neurmat şi dumnezeesc..."

f. 17 *altul: „Cel ce şade în slavă pre scaunul Dumnezeirii..."*

Peasna 5

«Έξέστη τά σύμπαντα...» „S-au mirat toate câte sînt..."

Peasna 6

«Τήν θείαν ταύτην καί πάντιμον...» „Înțelepților lui Dumnezeu, care face acest praznic dumnezeiesc..."

altul: „Strigat-au mai nainte închipuind îngroparea cea de trei zile..."

Peasna 7

«Ουκ ελάτρευσαν...» „Înțelepții lui Dumnezeu făpturii n-au slujit..."

f. 17^{v} *Peasna 8*

«Παίδας ευαγείς εν τή καμίνω...» „Pre coconii cei buni credincioşi în cuptor..."

Peasna 9

«Άπας γηγενής...» „Tot neamul pământesc..."

altul: «Ώς εμψύχω Θεού κιβωτώ...» „Ca de un chivot însufleţit al lui Dumnezeu..."

Trop[arul] B[l]a[go]veşt[eniei] ηχος 4

„Astăzi iaste începătura mântuirii noastre..."

Condac ηχος πλ 4

„Apărătoarei Doamnei ceale de biruință..."

f. 18 *La Acatistul Preacistei Trop[ar] ηχος πλ 4*

„Porunca cu taină..."

Mai nainte de începerea icoaselor ηχος πλ 4

f. 18^{v} *„Apărătoarei Doamnei..."*

f. 19 ***La Duminica Florilor*** *tot canonul făcut pre glasul cel românesc, căci iaste mai lesne şi mai frumos*

Peasna 1 ***glas*** *4*

„Arătatu-s-au ale adâncului izvoară..."; „Din gurile pruncilor celor fără de răutate..."; „Besearica preacuvioşilor laudă-ț aduce Hristoase..."

f. 19^{v} *Peasna 3*

„Din piatra cea vărtoasă şi tare..."; „Pre mortul cel de patru zile..."; „Cântaț noroadelor cu Dumnezeiască cuviință..."

Ipacoi glas 6

„Cu stălpări lăudându-L mai nainte..."

Peasna 4

„Hristos cel ce vine la iveală...";

f. 20 *„Să pice veselie mare..."; „Cel ce-au măsurat ceriul cu palma..."; „Domnul, cel ce împărățeaşte veacurile..."*

https://biblioteca-digitala.ro

Peasna 5

„Pre muntele Sionului sue-te...";

f. 20^{v} *„Dumnezeu cel ce şade întru cei de sus..."; „Sioane, munte sfânt al lui Dumnezeu..."*

Peasna 6

„Strigat-au cu veselie sufletele drepţilor..."; „Primeaşte, Israile, împărăţia lui Dumnezeu..."; „Slobozeaşte-ţ, dezlegaţ Sioane, pre legaţii tăi..."

Condac glas pl 2

„Pre un scaun în ceriu..."

Icos

„Pentru că iadul L-ai legat nemuritoriule..."

f. 21 *Peasna 7*

„Cel ce-ai mântuit în foc pre coconii lui Avraam..."; Închinându-se noroadele şi cu ucenicii bucurându-se..."; „Mulţimea cea fără răutate..."; „Cu stâlpări de finic şi cu ramuri, Hristoase..."

f. 21^{v} *Peasna 8*

„Veseleaşte-te Ierusalime..."; „Pre mânz tânăr şăzând..."; „Dumnezeul tău, Hristos, S-au împărăţit în veaci...";

f. 22 *„Să lipseaşte de Dumnezeeştile daruri..."*

Peasna 9

„Dumnezeu este Domnul şi S-au arătat noaoă..."; „Păgâni, pentru ce vă întărâtaţ...";

f. 22^{v} *„Acest Dumnezeu, căruia nimenea nu iaste asemeni..."; „Sminteale cărării lângă voi..."*

La Hvalite ηχος 4

„Mulţimea noroadelor, Doamne...";

f. 23 *„Vrând Tu Doamne să întri în sfânta cetate..."; „Eşiţ neamurilor..."; „Rudă jidovească necredincioasă şi preacurvă...";*

f. 23^{v} *„Învierea cea de obşte mai nainte de patima Ta cea de voe..."*

f. 24 *Slavă... Şi acum... ηχος πλ 2*

„Mai nainte cu şase zile de Paşti..."

Tropar ηχος 1

„Învierea cea de obşte..."

Slavă... Şi acum... ηχος 4

„Prin botez îngropându-ne împreună cu Tine Hristoase Dumnezeul nostru..."

f. 24^{v} ***Întru Sfânta şi marea Luni şi Marţi***

Troparul ηχος πλ 4

„Iată Mirele..."

La Joi mari şi Vineri

πλ 4 „Când slăviţii ucenici..."

f. 25 ***În Sâmbăta cea mare***

https://biblioteca-digitala.ro

ηχος πλ 1 „Viață în mormânt..."; „Cuvine-se dar..."; ηχος 3 „Neamurile toate..."

La Prealuminata zi a Învierii Domnului şi Mântuitorului Nostru I[isu]s H[risto]s

ηχος 2 „Hristos au înviat din morți..."

f. 25^{v} ***Canonul Paştilor***

Peasna 1 ηχος 1

«Ἀναστάσεος ημέρα...» „Ziua Învierii..."; „Să ne curățim simțirile..."; „Ceriurile cum să cade veseleascâ-se..."

Peasna 3

«Δευτε πόμα πίωμεν καινόν...» „Veniț să bem băutură noaoă..."; „Acum toate de lumină s-au umplut...";

f. 26 *„Eri cu Tine Hristoase m-am îngropat..."*

Ipacoi ηχος 4

„Venind mai nainte..."

Peasna 4

«Ἐπί της θείας φυλακής...» „La dumnezeiasca strajă..."; „Parte bărbătească...";

f. 26^{v} *„Ca un mieluşăl de un an..."; „Dumnezeescul părinte David..."*

Peasna 5

«Ὀρθρίσωμεν όρθρου βαθέος...» „Să mânecăm dis-de-dimineață..."; „Milostivirea Ta cea nemăsurată..."; „Să ne apropiem cei purtător de lumină"

f. 27 *Peasna 6*

«Κατήλθες εν τοίς κατωτάτοις τής γής...» „Pogorâtu-T-ai în ceale de desuptul pământului..."; „Păzind pecețile întregi, Hristoase..."; „Mântuitoriul mieu, vie şi nejârtfuită..."

Condac ηχος πλ 4

„De Te-ai şi pogorât în mormânt..."

Icos

„Pre Soarele cel mai nainte de soare..."

„Învierea lui Hristos..."; „Înviind I[isu]s din mormânt..."

f. 27^{v} *Peasna 7*

«Ὁ παίδας εκ καμίνου ρυσάμενος...» „Cel ce-au izbăvit pre coconi din cuptoriu..."; „Înțelepțitele lui Dumnezeu mueri..."; „Prăznuim a morții omorâre..."

f. 28 *„Cât e de sfântă şi preaprăznuită adevărat..."*

Peasna 8

«Αύτη η κλητή...» „Această chemată şi sfântă zi..."; „Veniț din rodul ai viței cei noaoă...";

f. 28^{v} *„Rădică împrejur ochii tăi Sioane..."; „Parinte atotțiitoriule şi Cuvăntule şi Duhule..."; „Îngerul au strigat cei pline de dar..."*

Peasna 9

«Φωτίζου φωτίζου...» „Luminează-te, luminează-te, noule Ierusalime..."

https://biblioteca-digitala.ro

f. 29 „O, dumnezeiescul, o, iubitul, o, preadulcele glasul Tău..."; O, Paştile mari şi preasfinţite, Hristoase..."

Sveatilna

„Cu trupul adormind ca un muritor..."

La Hvalite, Voscreasna

f. 29^{v} *ηχος πλ 1 Slavă... Şi acum... „Ziua Învierii..."*

f. 30^{v} ***Catavasii la Înălţarea Domnului I[isu]s H[risto]s*** *glas 4 (Peasna 1)*

«Θείω καληφθείς ο βραδύλωσσος γνόφω...» „Cu dumnezeiescul ror acoperit fiind..."

f. 31 *Peasna 3*

«Έρρηξε γαστρός ητεκνωμένης πέδας...» „Rupt-au legăturile pântecelui celui sterp..."

Peasna 4

«Άναξ ανάκτων οίος εξ οίου μόνος...» „Împărate al împăraţilor..."

Peasna 5

«Λυτήριον κάθαρσιν αμπλακημάτων...» „Dezlegătoare curăţire de păcate..."

f. 31^{v} *Peasna 6*

«Ίλασμός ημίν, Χριστέ, καί σωτηρία...» „Curăţire şi mântuire, Stăpâne Hristoase..."

Peasna 7

«Σύμφωνον εθρόησεν οργάνων μέλος...» „Cu un glas a răsunat viersul organelor..."

Peasna 8

«Λύει τά δεσμά καί δροσίζει τήν φλόγα...» „Dezleagă legăturile şi stâmpără văpaia..."

Peasna 9

«Χαίροις άνασσα μητροπάρθενον κλέος...» „Bucură-te, Împărăteasă maică, slava fecioarelor..."

f. 32 *Trop[arul] Înălţării ηχος 4*

„Înălţatu-Te-ai întru slavă..."

Condac ηχος πλ 2

„Rânduiala cea pentru noi..."

Troparul Sfintei Troiţe ηχος 4

„Bine eşti cuvântat Hristoase Dumnezeul nostru..."

Co[n]d[ac] ηχος πλ 4

„Când S-au pogorât Cel de sus..."

La Vecernia Sfintei Troiţe, Slavă... Şi acum... ηχος πλ 4

„Veniţi noroadelor..."

f. 32^{v} *Sveatilna Sfintei Troiţe*

„D[u]hule cel cu totul Sfânt..."

Slavă... Şi acum...

„Lumină Tatăl, lumină Fiul, lumină D[u]hul cel prea sfânt..."

https://biblioteca-digitala.ro

f. 33 *La Hvalite ηχος 4*
„Prea slăvite astăzi au văzut..."; „Duhul cel sfănt era adecă pururea şi iaste şi va fi..."
f. 33^{v} *„Duhul sfânt e lumină..."*
Slavă... Şi acum... ηχος πλ 2
„Împărate ceresc..."

f. 34 ***La Adormirea Prea sfintei Născătoarei de Dumnezeu***
La Vecernia cea mare la Doamne strigat-am ηχος 1
„O! Preaslăvită minune...";
f. 34^{v} *„A ta adormire..."*
Slavă... Şi acum... pre opt glasuri ηχος 1
„Cu voia cea dumnezeiaşte stăpănitoare..."
f. 35 *După Evanghelie Stihira ηχος πλ 2*
„Când mutarea preacuratului tău trup să gătia..."
f. 35^{v} *Sveatilna*
„Apostoli de la margini..."
La Hvalite ηχος 4
„De slăvită adormirea ta..."
f. 36 *Slavă... Şi acum... ηχος πλ 2 „La adormirea ta cea făr' de moarte..."*

Catavasii la acestaşi Praznic al Uspeniei Preacistei
Peasna 1 ηχος 1
«Πεποικιλμένη τη θεία δόξη...» „Cea împodobită cu dumnezeiasca slavă..."
f. 36^{v} *Peasna 3*
«Ἡ δημιουργική...» „Ceea ce eşti lucrătoare..."
Peasna 4
«Ρήσεις προφητων καί αινίγματα...» „Graiurile proorocilor şi întunecatele vorbe..."
Peasna 5
«Τό θείον καί άρρητον κάλλος...» „Dumnezeiasca şi nespusa podoabă..."
f. 37 *Peasna 6*
«Ἅλιον πονγογενές...» „Focul cel dinlăuntru..."
Peasna 7
«Ἰταμω θημω τε καί πυρί...» „Neruşinatei mănii şi focului..."
Peasna 8
«Φλόγα δροσίζουσαν οσίους...» „Văpaia răcorind pe sfinţi..."
f. 37^{v} *„Neamurile toate..."*
Peasna 9
«Νενίκηνται της φύσεως οι όροι...» „Biruescu-să rănduialele firii..."
Tropar ηχος 1
„Întru naştere fecioria ai păzit..."
Condac ηχος 2
„Pre Născătoarea de D[umne]zeu..."

https://biblioteca-digitala.ro

f. 38 ***Catavasii la Înălțarea Cinstitei și de viață făcătoarei Cruci***
Peasna 1 ηχος πλ 4
«Σταυρόν χαράξας Μωσης...» „Crucea însemnând Moisi..."
Peasna 3
«Ράβδος εις τύπον...» „Toiagul în chip de taină..."
Peasna 4
«Εισακήκοα, Κύριε...» „Auzit-am, Doamne..."
f. 38v *Peasna 5*
«Ὡ τρισμακάριστον ξύλον...» „O, de trei ori fericite lemn..."
Peasna 6
«Νοτίου θηρός εν σπλάγχνοις...» „În rânza hiarei cei din apă..."
Peasna 7
«Ἔκνοον πρόσταγμα τυράννου δυσσεβους...» „Nebuna poruncă a tiranului..."
f. 39 *Peasna 8*
«Ευλογειτε παιδες...» „Binecuvântaț, tineri..."
Peasna 9
«Μυστικός ει, Θεοτόκε, παράδεισος...» „Rai de taină eşti, Născătoare de Dumnezeu..."
Sveatilna
„Crucea e păzitoare a toată lumea..."
La Hvalite ηχος πλ 4
„O, preaslăvită minune..."
f. 39^{v} *Slavă... Şi acum... ηχος πλ 2*
„Astăz mearge înainte Crucea Domnului..."
Troparul Crucii ηχος 1
„Miluiaşte Doamne norodul Tău..."
f. 40 *Condac ηχος 4*
„Cela ce Te-ai înălțat pre cruce de voie..."
Sfârşitul Catavasiilor

3. Particularităţi stilistice în procesul de românire a cântărilor la Filothei sin Agăi Jipei

După cum am arătat în introducere, *românirea* textelor şi cântărilor liturgice a fost un proces îndelungat şi laborios[1]. Dificultatea unui atare demers era determinată, în primul rând, de marile diferenţe prozodice dintre limba greacă (în care au fost scrise toate cântările bizantine şi de tradiţie bizantină) şi limba

[1] Termenul *românire* a fost întrebuinţat prima dată de Anton Pann, în prefaţa cărţii *Fabule şi istorioare*, Bucureşti, 1841. Meritul reconsiderării acestui termen, precum şi introducerea lui în literatura de specialitate revine lui Sebastian Barbu-Bucur; acelaşi muzicolog a fost primul care a propus şi denumirea de *muzică de tradiţie bizantină*, prin care este înglobată întreaga muzică a Răsăritului creştin, de la Căderea Constantinopolului şi până în prezent, din care face parte, firește, şi muzica de cult românească circumscrisă acestei tradiţii.

https://biblioteca-digitala.ro

română, în care acestea trebuiau traduse. Menționăm că, prin traducere, textele grecești, ritmate, s-au transformat în texte în proză, o ritmare fiind practic imposibilă în condițiile păstrării cât mai exacte a adevărurilor de dogmă creștină ortodoxă, exprimate prin metaforele poetice, de inegalabilă valoare, ale textelor originale. Totodată, tradiția impunea păstrarea neschimbată a melodiei bizantine originale, astfel că rânduirea cuvintelor românești trebuia făcută în așa fel încât să păstreze ritmul cerut de necesitățile melodice muzicale. În prefața sa *„către iubitorii de Hristos cântăreți ai acestii vlahomusichii și către celălalt pravoslavnic norod al Țării Românești"*, Filothei afirmă:

„Că toată s-au tîlmăcit spre al vostru folos
Care cu nevoință din grecie s-au scos
Prin cuvinte rumănești și prin glasuri grecești"

dovedind laborioasa trudă de traducere și de adaptare (într-un cuvânt, de **românire**) a repertoriului liturgic existent[1]. Prin urmare, Filothei a preluat filonul melodico-ritmic inițial, pe care l-a prelucrat și l-a adaptat normelor și necesităților prozodice ale limbii române, cu toate inerentele stângăcii, explicabile mai ales prin topica improprie întâlnită adesea în aceste prime traduceri. Neconcordanțele sesizate sunt cu atât mai vădite cu cât stilul catavasiilor este **irmologic argon**, foarte apropiat de cel stihiraric, având o frecvență relativ mare a silabelor. Nu putem neglija nici traducerea în proză a textelor (inclusiv a celor în metru poetic), în același timp cu păstrarea topicii grecești, fapt ce contribuie la apariția unor dezechilibre în raporturile stabilite între text și melodie.

Românirea cântărilor de tradiție bizantină îmbracă la Filothei sin Agăi Jipei două aspecte: pe de o parte sunt **textele traduse** și aranjate în limba române iar pe de alta – **compozițiile proprii**. Ca **autor**, lui Filothei sin Agăi Jipei îi este atribuit *Canonul Stâlpărilor* (Floriilor), compus în ehul 4, dar cu o structură modală care-i conferă un aspect neobișnuit, cu inflexiuni de baladă, cu iz de colindă și cu o atmosferă identificată adeseori cu ethosul folcloric medieval românesc[2]. Se poate presupune că Filothei a compus el însuși aceste *Catavasii*, deoarece ele nu se găsesc în opera lui Germanos Neon Patron, nici în forma ehului 4 **leghetos**, așa cum le găsim la Balasios; de aici extindem supoziția potrivit căreia Catavasierul lui Germanos, și nu altul, a constituit adevăratul model pentru autorul român[3].

3.1. Modalități poetico-muzicale de românire

Analizând cântările traduse de Filothei comparativ cu cele existente în manuscrise de referință grecești, muzicologul Sebastian Barbu-Bucur a determinat un număr de cinci categorii distincte de românire, în cadrul fiecăreia

[1] Ms. rom. 61 BAR f. 7.

[2] Barbu-Bucur, Sebastian, *op. cit.*, vol. I, p. 78. Să se vadă, de asemeni și studiul lui Gheorghe Ciobanu, „Originea Canonului stâlpărilor alcătuit de dascălul Șărban", în *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol. I, București, Editura Muzicală, 1974.

[3] Pentru comparație, să se vadă inventarul complet al Catavasierului lui Germanos, în prezentul studiu.

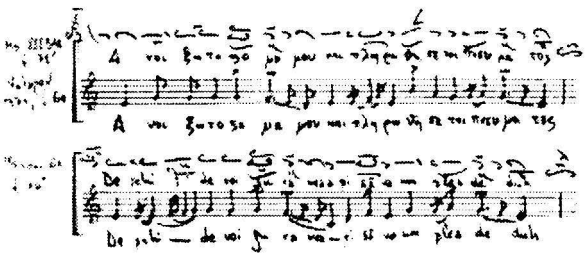
https://biblioteca-digitala.ro

aflându-se multiple modalităţi proprii[1], dintre care le prezentăm pe cele reprezentative şi operaţionale întâlnite în *Catavasier*.

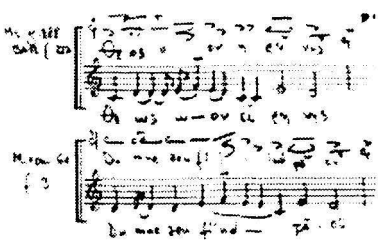
3.1.1. Cântări traduse identic cu originalele greceşti, având număr identic sau puţin diferit de silabe, cu texte traduse exact şi cu respectarea topicii originale şi cu respectarea stilului (în cazul de faţă **irmologic argon**):

Catavasii la Bunavestire (Oda 1)
Άνοίξω τό στόμα μου
καί πληρωθήσεται Πνεύματος
(7+ 9 silabe)
Deşchide-voi gura mea
Şi să va umplea de Duh
(7+7 silabe)

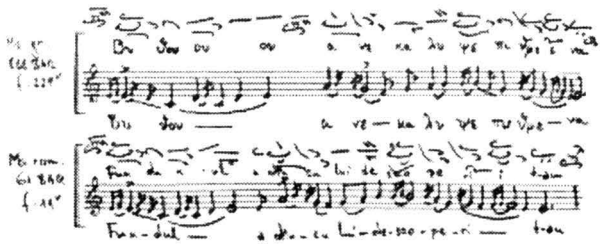
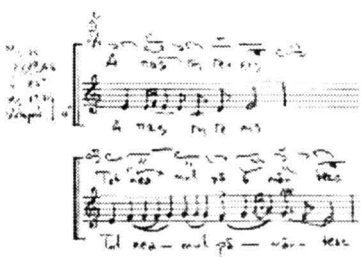
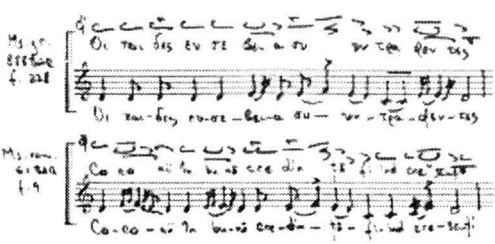
Ex. 1

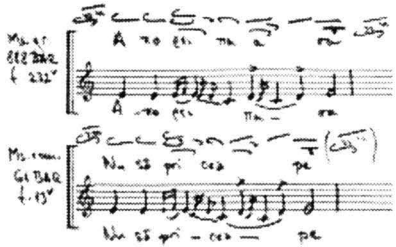


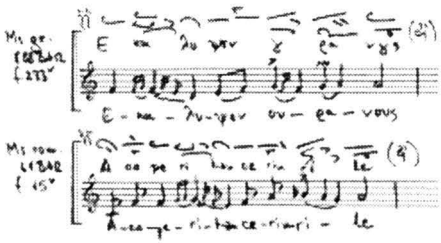
Catavasii la Naşterea Domnului (Oda 5):
Θεώς ών ειρήνης
(7 silabe)
Dumnezeu fiind păcii
(7 silabe)

Ex. 2

[1] Barbu-Bucur, Sebastian, *Filothei sin Agăi Jipei...*, op. cit., vol. I, pp. 65-81; idem, *Cultura muzicală de tradiţie bizantină pe teritoriul României în secolul XVIII şi începutul secolului XIX şi aportul original al culturii autohtone*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1989, pp.124-146.

https://biblioteca-digitala.ro

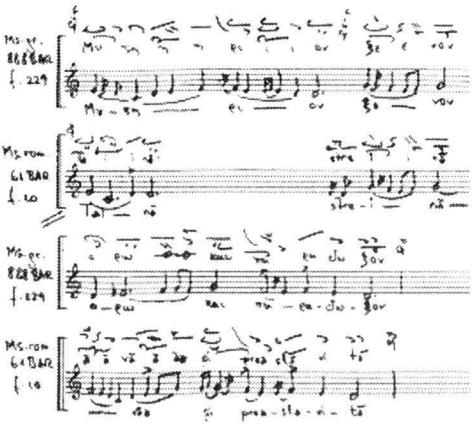
Catavasii la Botezul Domnului (Oda 1):
Βυθου ανεκάκυψε πυθμένα
(10 silabe)
Fundul adâncului descoperit-au
(11 silabe)
Ex.3

Catavasii la Bunavestire (Oda 9)
Άπας γηγενής
(5 silabe)
Tot neamul pământesc
(6 silabe)
Ex.4

Catavasii la Naşterea Domnului (Oda 7)
Οι παιδες ευςευεία συντραφέντες
(11 silabe)
Coconii în buna credință fiind crescuți
(13 silabe)
Ex.5

https://biblioteca-digitala.ro

Catavasii la Botezul Domnului (Oda 9)
Ἄπορει πασα γλωσσα
(7 silabe)
Nu să priceape toată limba
(9 silabe)
Ex.6

Catavasii la Întâmpinarea Domnului (Oda 4)
Ἐκάλυψεν ουρανούς
(7 silabe)
Acoperit-au ceriurile
(9 silabe)
Ex.7

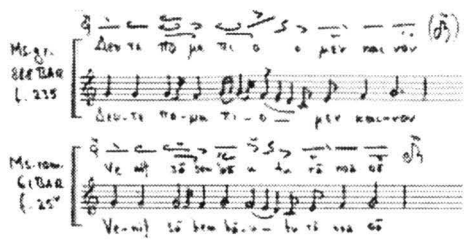


3.1.2. Cântări cu o uşoară abatere de la originalul grecesc, în încercarea de adaptare a prozodiei originale la textul românesc, cu traducere exactă, topică identică şi cu număr de silabe diferit:
Catavasii la Înălţarea Sfintei Cruci (Oda 3)
Ράβδος εις τύπον του μυστηρίου
(10 silabe)
Toiagul în chip de taină
(8 silabe)
sau
Catavasii la Naşterea Domnului (Oda 9)
Μυστήριον ξένον ορώ καί παράδοξον
(13 silabe)
Taină străină văz şi preaslăvită
(11 silabe)

https://biblioteca-digitala.ro

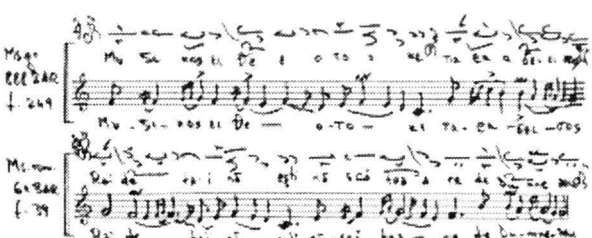
Ex.8

Canonul Paştilor (Oda 3)
Δευτε πόμα πίωμεν καινόν
(9 silabe)
Veniți să bem băutură noaoă
(10 silabe)

Ex.9



Catavasii la Înălțarea Sfintei Cruci (Oda 9)
Μυστικός ει, Θεοτόκε, παράδεισος
(12 silabe)
Rai de taină eşti, Născătoare de Dumnezeu
(13 silabe)

Ex. 10

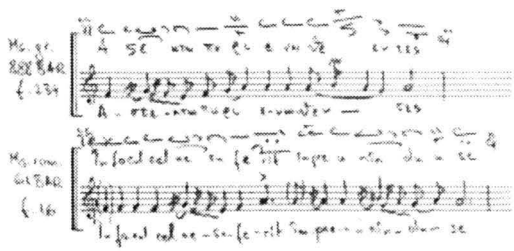


https://biblioteca-digitala.ro

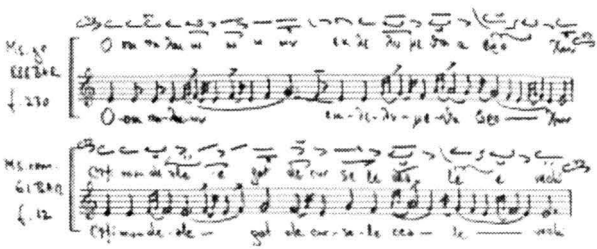
3.1.3. **Cântări care sintetizează cele două procedee**, cu text tradus fie riguros, fie liber, având numărul de silabe egal, mai mic sau mai mare și cu topica identică sau diferită față de original:

Catavasii la Întâmpinarea Domnului (oda 8)
Ἀστέκτω πυρί ενωθέντες
(9 silabe)
În focul cel nesuferit împreunându-se
(14 silabe)

Ex.11



Catavasii la Botezul Domnului (Oda 3, Irmos 2)
Ὅσοι παλαιων εκλελύμεθα βρόχων
(12 silabe)
Câți ne-am dezlegat de cursele ceale vechi
(12 silabe)

Ex.12

3.2. **Compoziții proprii ale lui Filothei sin Agăi Jipei**

Sunt cunoscute și atribuite lui Filothei două compoziții: *Rugăciunea robului lui D[umne]zeu Filothei Ieromonah sinthesitoriul acestei Vlahomusichii, cătră Prea sfânta Noscătoare de D[umne]zeu, pentru Prea luminatul Domn a toată Ungrovlahia, Ioan Constandin B. Băsărab Voevod*, eh 4 pl. (f. 255v, prezentă și la f. 60v) și *Canonul „la Duminica Florilor (...) făcut pre glasul cel rumănesc, căci iaste mai lesne și mai frumos"* (f. 19).

https://biblioteca-digitala.ro

Concluzii

Românirea cântărilor de tradiţie bizantină a constituit un proces îndelungat şi laborios, întins pe durata a două veacuri. Filothei sin Agăi Jipei, prin monumentala sa *Psaltichie rumănească* – prima de acest gen cunoscută în istoria muzicii bizantine româneşti – a deschis seria cărţilor de cântări bisericeşti „traduse pre limba patriei" (după cum avea să se exprime, un secol mai târziu, Macarie Ieromonahul, un alt mare tălmăcitor al cântărilor ortodoxe în rostire românească).

Departe de a reprezenta o simplă acţiune, mecanică, de aşezare a textului românesc în locul celui grecesc sub neumele muzicii bizantine, românirea a însemnat un proces complicat şi complex, însuşit de marele teolog, filolog şi muzician Filothei Ieromonahul, protopsalt al Mitropoliei Ţării Româneşti în vremea domnitorului Constantin Brâncoveanu şi a păstoririi Sfântului Antim Ivireanul.

Catavasierul cuprins în această antologie (*Psaltichia rumănească*) a fost, se pare, cea dintâi carte de muzică tradusă în româneşte. Argumentul acestei afirmaţii constă în situarea lui chiar la începutul manuscrisului, atipică în contextul Antologiilor psaltice. O mărturie care vine în sprijinul acestei ipoteze ne este oferită de existenţa unui alt manuscris celebru al acestei perioade şi anume *Psaltichia rumănească* (Ms. rom. 4305 BAR) scrisă de Ioan sin Radului Duma Braşoveanu şi terminată de copiat la 1 august 1751, în Bucureşti. Faptul că acest ucenic al lui Şărban Protopsaltul Ţării Româneşti (la rândul său, fost ucenic al lui Filothei) copiază identic *Psaltichia* predecesorului (mergând uneori până la a copia greşelile sau inconsecvenţele din manuscrisul acestuia), dar nu respectă ordinea secţiunilor, aşa cum fusese stabilită de Filothei, ci le aşează în ordinea firească a majorităţii Antologhioanelor, probează cele expuse.

Sursele folosite de Filothei pentru traducere sunt, bineînţeles, repertoriile cu circulaţie în epocă: *Antologii* cuprinzând totalitatea cântărilor liturgice ale Bisericii ortodoxe de la principalele slujbe (Vecernie, Utrenie şi Liturghie), aparţinând unor autori celebri ai secolului al XVII-lea (Petros Bereketes, Panagiotes Hrisaphes o Neos, Germanos Neon Patron şi Balasios Hiereos), dar şi ai altor autori consacraţi, mai vechi, ale căror creaţii s-au păstrat, însă, şi în codicele ulterioare (Ioannes Glikes, Ioannes Koukouzeles, Xenon Korones, Manouil Hrisaphes ş.a.). În privinţa *Catavasierului* am identificat ca sursă principală codicele similar al lui Germanos Arhiereul Neon Patron, coroborat cu alte surse subsidiare, cum ar fi *Catavasiile* compuse de Hrisaphes o Neos sau Balasios.

O notă aparte o constituie *Canonul Stâlpărilor, pre glasul cel rumănesc*, compoziţie ce-i aparţine lui Filothei, considerată prima creaţie psaltică românească, consemnată prin neume muzicale[1] a cărui analiză ca face obiectul părţii a doua din prezentul studiu. Preluate, prin tradiţie, de către Macarie Ieromonahul, care le-a învăţat de la Cosntantin Protopsaltul, ucenic al lui Şărban Protopsaltul Ţării Româneşti (care, la rândul său, le învăţase de la dascălul său, Filothei) aceste cântări vor fi transcrise de el în noua grafie „întocmai şi nestrămutat", „pentru ca să rămâe veacinică pomenirea întâilor făcători"[2].

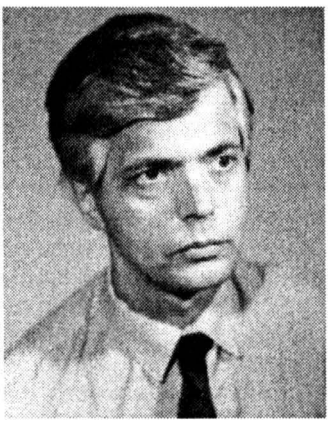
[1] Barbu-Bucur, Sebastian, *Filothei sin Agăi Jipei...*, op. cit., vol. I, p. 78.

[2] Ms. rom. 3735 BAR, f. 41.

https://biblioteca-digitala.ro

FESTIVALURI

Zilele SNR – SIMC



Sorin Lerescu

Organizat de U.C.M.R., în prim plan stând Secţiunea Naţională Română a Societăţii Internaţionale de Muzică Contemporană, extrem de proaspătul festival *Zilele SNR – SIMC* s-a derulat la final de decembrie pe trei din scenele de concert ale capitalei: Studioul „Alfred Alessandrescu" al Societăţii Române de Radiodifuziune, Sala „George Enescu" a Universităţii Naţionale de Muzică Bucureşti şi în ambianţa teatral-spectaculară (la propriu şi la figurat) a elegantei săli aparţinând Centrului Naţional de Artă „Tinerimea Română". Această iniţiativă îl are ca director fondator pe actualul Ministru al Culturii şi Cultelor, Adrian Iorgulescu, conducerea artistică fiind asigurată de cei cinci membri ai Comitetului executiv al SNR – SIMC (Sorin Lerescu – preşedinte, Doina Rotaru, Carmen Cârneci, George Balint, Dan Dediu).

Departe de a se adăuga, doar, în mod „contabil", celorlalte exprimări festivaliere dedicate muzicii contemporane, recenta sumă de manifestări (patru la număr) desfăşurate sub titulatura de mai sus a reunit pe lângă formaţii şi artişti cu „priză" internaţională, fie ei români (ansamblurile „Game", „Archaeus" şi „Traiect") ori străini (excepţionalul saxofonist francez îndrăgostit de muzică românească, Daniel Kientzy) şi un debut concertistic: cel al ansamblului „Devotio Moderna" (iniţiativă aparţinând compozitoarei Carmen Maria Cârneci, coordonator şi mânuitor al baghetei în relaţia cu cei şapte remarcabili instrumentişti). Cu atât mai important mi se pare a se preconiza acest festival cu cât în cadrul manifestărilor sale am putea fi beneficiarii unor relaţionări de programe, partituri, formaţii şi interpreţi la nivel de schimburi inter-ţări, interzonale şi europene etc., cu efervescenţă sporită faţă de momentele obişnuite ale vieţii culturale autohtone. Viitoarele „Zile ale SNR – SIMC" (festival ce se doreşte a se derula anual, după spusele compozitorului Sorin Lerescu) vor putea fi gândite şi coordonate în interacţiune cu evenimente culturale similare din alte ţări, existând premiza reciprocităţii.

Revenind la programul primei ediţii, festivalul a fost deschis cu o dublă lansare: de carte (volumele Liviei Teodorescu Ciocănea intitulate *Timbrul muzical – strategii de compoziţie* şi *Tratat de forme şi analize muzicale*) şi CD (*Romanian Music Today,* CD realizat de U.C.M.R. şi SNR – SIMC în parteneriat cu Asociaţia

https://biblioteca-digitala.ro

„Pro Contemporania"); cele patru ansambluri au propus auditoriului (din păcate destul de redus – din nou aceeași problemă a mediatizării cu care ne confruntăm când trebuie „lansat" un asemenea tip de „produs" contemporan!) patru seri de selecții repertoriale interesante, alcătuite din partituri reprezentative stilistic pentru o anumită perioadă de creație, o anumită orientare, un anumit autor: Nicolae Brînduș, Sorin Lerescu, Livia Teodorescu Ciocănea, Younghi Pagh-Paan (Coreea de Sud), Andrei Tănăsescu, Carmen Maria Cârneci, Tom Johnson, Victor Rua (Portugalia), George Balint, Doina Rotaru, Alain Feron (Franța), Octavian Nemescu, Bogdan Vodă, Fred Popovici, Dan Voiculescu, Călin Ioachimescu, Violeta Dinescu, Petru Stoianov, Liviu Dănceanu, Dan Dediu, Julia Tsenova (Bulgaria), Vasile Timiș, Julia Gomelskaya (Ukraina), Cristian Lolea, Maia Ciobanu, Irinel Anghel.

Double CD

Firesc, alături de piese deja cunoscute (precum *Vagues*, musica experimentală concepută cu mai mult de trei decenii în urmă de către Nicolae Brînduș, cel care prin demersurile sale a impulsionat, după 1989, reluarea activității Secțiunii Naționale Române a SIMC) am ascultat și prime audiții românești dar și nouă prime audiții absolute de o varietate stilistică deloc surprinzătoare pentru avalanșa de direcții și orientări ce coexistă încă de la sfârșitul secolului precedent. Desigur că fiecare din proiectele celor patru ansambluri prezente pe podiumul de concert a avut personalitatea sa și zona de interes aparte; cel al formației „Traiect" încadrat în sfera „Musica Danubiana" a alăturat realizărilor componistice autohtone două repere din Bulgaria și, respectiv, Ukraina, în timp ce ansamblul „Game" și Daniel Kientzy au pregătit un scenariu original dedicat mixturii timbrale dintre instrumentarul mai mult ori mai puțin uzual al percuției și saxofonul contrabas!

Alături de mentorul și conducătorul lor Alexandru Matei, cei zece percuționiști (aproape omniprezent, Sorin Rotaru, și Marcel Moldovan, Maria Popa, Ali Srouji, Paul Luculescu, Laurențiu Ștefan, Rareș Pahonțiu, Sabin Tarabega, Sorin Ivancu, Zornitsa Spiridonova) au apărut în diferite formule exemplar sincronizate, convingând publicul că este și rămâne absolut fascinant să scrii pentru multitudinea de

Daniel Kientzy

https://biblioteca-digitala.ro

Alexandru Matei

fațete timbrale ale acestui poliinstrument atât de exploatat în secolul XX. De reținut crescendo-ul și explozia paroxistică din finalul lui *Bruit rose libre* de Victor Rua, rolul metalofonelor în sugestivitatea discretă a dialogurilor timbrale radiografiate pe traseul antinomic dintre non-pulsație și pulsație – în *Înainte și după clopote* de George Balint, tripla ipostaziere a „elefantului" (*Matanga* de Doina Rotaru) – prilej de „comuniune" între ritmica specifică percuției și metamorfozarea expresivă a discursului solistic, izul ritualic al piesei lui A. Feron (*A l'insu du souvenir*), variația de „decor" estetic prilejuită de dinamismul din *Temps ottomans* de Bogdan Vodă și, dincoo de acestea, cutremurătoarea viziune a *Ascensio*-ului lui Octavian Nemescu, impresionantă meditație intervalic-ritmică asupra Spațiului și Timpului între Subiectiv și Obiectiv, urmărind dramatismul urcușului mai presus de senzoria, mai presus de substanțialitate, mai presus de Imaginea-Simbol, către Absolut.

Am asistat, cu interes deosebit, la evoluția ansamblului „ghidat" cu profesionalism de către Carmen Maria Cârneci (Elmira Sebat – voce, Oana Vișenescu – vioară, Cornelia Petroiu – violă, Eugen Bogdan Popa – violoncel, Emil Vișenescu – clarinet, Andrei Tănăsescu – pian, Sorin Rotaru – percuție) remarcând performanța apariției în public cu un program pregătit în timp record (din care o primă audiție absolută pentru violă solo – *Actio II* de Sorin Lerescu, opus liric, atent structurat, dar și valorificat cu inteligență, naturalețe și sensibilitate de către Cornelia Petroiu –, urmată de „tentația" supremei atracții sonore către Unison din dinamica lucrare a Liviei Teodorescu, dramatismul poetic-muzical de filiație expresionistă al piesei lui Younghi Pagh-Paan, ca și de meandrele tehnice ale virtuozității rafinat comutate în sens expresiv din cea de-a doua sonată pentru pian solo scrisă de Andrei Tănăsescu). Finalul a aparținut unui titlu din arsenalul creației lui Carmen Maria Cârneci: *Sprachrohr de Sancta Maria* pe texte extrase din culegerea de psalmi *Symphonia armonie celestium*

Elmira Sebat

https://biblioteca-digitala.ro

revelationum, atribuită lui Hildegard von Bingen (călugăriță, poetă și compozitoare din secolul al XVI-lea, care a încercat să transpună, într-un limbaj uzual, viziunile sale legate de Fecioara Maria) – cinci miniaturi poetic-muzicale a căror puritate stilistică oglindește întrutotul spiritul textului.

Cu fiecare apariție în public, „Archaeus"-ul cel de toate zilele ne redemonstrează că rămâne în topul valorilor interpretative de gen. Seara dedicată celor șapte „archei" ne-a readus în memorie variate sintagme sonore dintr-un panoramic componistic circumscris culturalității românești, de la aura spectrală ce impregnează compoziția lui Fred Popovici până la ideea inspiratului comentariu-meditație asupra artei sonore contemporane (*La musique du rire et de l'oubli* de Liviu Dănceanu), o călătorie în lumea „jocului cu sunete" denotând meșteșug dar și o nespus de bogată fantezie arhitectonică (cu trimiteri – în cazul *Nodurilor și Semnelor* lui Petru Stoianov sau fără a apela la vreun suport literar – precum în piesele lui Dan Voiculescu, Călin Ioachimescu, Violeta Dinescu).

Ansamblul Archaeus

„Muzica contemporană românească nu este într-un ghetto" i-aș replica unui cunoscut critic, dar poate ajunge „o muzică a râsului și a uitării" dacă noi înșine nu ne preocupăm suficient să-i cultivăm valorile, să trecem peste interesele meschine personale ori de grup pentru a impulsiona mass-media și potențialul public în promovarea acestor (și a celorlalte multe) mostre autentic artistice, rod al frământărilor acestui secol, dedicat exclusiv chiar Măriei Sale Spectatorul și nevoii lui acerbe de comunicare!

Loredana BALTAZAR

https://biblioteca-digitala.ro

RECENZII

De la mímesis la arhetip[1] *de Despina Petecel Theodoru*

Două afirmații antinomice coexistă cu privire la muzică: 1) tot ce ne spune muzica, în adâncul ei, nu poate fi tradus sau formulat în cuvinte și 2) se poate vorbi (uneori excesiv de mult, de inadecvat sau lipsit de rigoare) despre muzică și semnificațiile ei. Fără a fi contradictorii, ambele afirmații rămân adevărate și întrucâtva complementare. Tăcerea e o reacție firească după ascultarea unei anumite muzici, căci orice muzică nu poate fi cunoscută efectiv decât *trăind* experiența inefabilului ei în actul audiției. Cu toate acestea, în nenumărate ocazii e inevitabil a se vorbi despre muzică. Limbajul, gramatica, forma, istoria, estetica, psihologia, semantica, filosofia...muzicii sunt cercetate în diverse discipline, unele indispensabile desăvârșirii muzicianului profesionist. Iar popularizarea unor asemenea informații atrage publicul la iubirea muzicii și contribuie la formarea melomanului cultivat.

Cartea de față – *De la mímesis la arhetip. Exercițiu hermeneutic asupra ideii de Adevăr în opera de artă* – este o temerară apropiere conceptuală de acel fond apofatic al muzicii, inexprimabil verbal, dar în întregime comunicabil celui capabil să vibreze în muzică. Termenul "exercițiu" din titlu amintește de o remarcă a lui Constantin Noica: *Dialogul Parmenide* de Platon, *Die Kunst der Fuge* de Bach și întreaga creație a lui Brâncuși par a fi fost concepute ca exerciții, dar au devenit, în domeniile respective, adevărate opere de artă. Exercițiile sunt înțelese aici în sens formal sau structural. Noica însuși, în remarcile sale la *Parmenide*, enumeră câteva din relațiile logice dintre Unu și Multiplu. Aceeași temă – Unu și Multiplu – este reluată de Despina Petecel și aplicată lui Bach din *Die Kunst der Fuge*. Unu *ființează* în toate fugile *Artei fugii* și totodată *devine* Multiplu prin manifestarea sa ca individualitate distinctă în arhitectura fiecărei fugi.

Asemenea corespondențe între structurile discursului muzical și structurile ontologice sunt căutate de Despina Petecel în exercițiile sale hermeneutice.

[1] Cartea *De la mímesis la arhetip* a Despinei Petecel Theodoru, apărută la finele anului 2005 la Editura Muzicală, revine în actualitate grație prestigiosului Premiu "Ciprian Porumbescu" al Academiei Române care i-a fost decernat la 23 decembrie 2005 (conform uzanței Academiei de a înmâna aceste distincții la o distanță de doi ani față de momentul propriu-zis al unei apariții editoriale, în cazul de față). Cu această ocazie, revista noastră consideră oportun să publice, pe de o parte, unul dintre cele mai avizate comentarii de specialitate care i-au fost dedicate și care poartă semnătura Acad. Ștefan Niculescu, pe de altă parte, dat fiind caracterul *interdisciplinar* al cărții în discuție, ni s-a părut util și interesant să punem, "în oglindă", considerațiile ce poartă girul criticului de artă Pavel Șușară.

https://biblioteca-digitala.ro

Scopul este aflarea semnificației muzicii nu în *interiorul* fenomenului sonor, ci în *afara* lui și anume în filosofie, religie, literatură, știință, artă etc. Apreciabil ca anvergură, demersul acesta e unic în muzicologia noastră, deși a fascinat din antichitate până astăzi gândirea discursivă.

Problema sensului muzicii e însă departe de a fi primit o soluție lipsită de orice echivoc. De ce? Pentru că muzica și cuvântul nu se află într-o relație de corespondență biunivocă: unui conținut muzical dat nu-i corespunde numai un singur conținut verbal. De pildă, o poezie oarecare poate fi cântată pe diferite melodii echivalente, iar poezii diferite pot fi adaptate aceleiași structuri melodice. Iar dacă muzica nu ar avea nici un sens, atunci i s-ar putea atribui toate sensurile.

De-a lungul vremii, asemenea nelămuriri au incitat pe reflexivii iubitori ai muzicii la descifrarea enigmei acestei arte. În același elan se înscrie și demersul Despinei Petecel. Meditând asupra trăirilor din timpul audiției muzicale, Despina Petecel ajunge prin asociații, analogii, comparații, convenții, să dezvăluie un verosimil sens al operei audiate. Muzicologia pe care o practică o experimentează mai întâi în cunoscute și apreciate emisiuni radiofonice. Cel puțin două operații i-au fost necesare la atingerea acestui dificil țel: analiza sistematică a partiturii și descoperirea unui text care să corespundă atât structurii muzicii, cât și trăirilor induse de ea. Aflarea textului presupune o largă deschidere culturală, parcurgerea a nenumărate scrieri de filosofi, teologi, oameni de știință, de artă etc. Iar textul, odată aflat, constituie temeiul pe care se clădește semnificația creației muzicale.

Hermeneutica Despinei Petecel are o asemenea *deschidere*, încât nu e nevoie de institute, de cercetări, dar are nevoie de "subiecți" deschiși la cultură, la *marea cultură*. Într-adevăr, între muzică, știință, filosofie, metafizică, artă, între celelalte arte și religie există o comunicare, care arată că muzica nu e izolată de restul lumii. Ideea ei de a extinde, de a încerca să găsească o semnificație a muzicii folosind domeniile extra-muzicale e o idee foarte pozitivă. În definitiv, trei condiții i se cer celui care vrea să urmeze "calea" Despinei Petecel: 1) cercetătorul trebuie *să vibreze* la muzică, 2) cercetătorul trebuie *să știe să analizeze o structură muzicală*, 3) *să caute* un text *în afara muzicii* – în știință, în filosofie, în metafizică, religie - , care să fie compatibil cu cele două condiții anterioare. Eu cred că această carte a reușit să îmbine cele trei condiții, a dat un exemplu.

Desigur, exegezele muzicii nu elimină ambiguitatea, dar au șansa de a nu rămâne simple exerciții intelectuale, ci de a deveni, într-un fel, seducătoare opere hermeneutice. *De la mimesis la arhetip* are această șansă. Cititorul cărții, captivat de semnificațiile acordate artei sunetelor, nu se va putea dispensa de audierea atentă a compozițiilor comentate. El nu va avea acces la înțelegerea personală a sensului muzicii fără a se întemeia atât pe experiențele sale din cursul audițiilor cât și pe amploarea culturală din hermeneutica Despinei Petecel.

Îi doresc o carieră foarte lungă, la noi și, dacă va fi posibil, și dincolo de noi.

Acad. Ștefan NICULESCU

https://biblioteca-digitala.ro

***

„Recuperarea unității pierdute"

Am citit cartea Despinei Petecel cu o surpriză temperată și cu un sentiment pe care mi-e greu să-l definesc în câteva cuvinte, pentru că, din experiențe directe și indirecte, cunoșteam tipul de personalitate al autoarei.

Care sunt, după o impresie fugară de lectură, datele care identifică această carte? În primul rând *natura ei paradoxală*: este o carte de specialitate și o carte cu o deschidere foarte largă în același timp – fapt care introduce o anumită contradicție la prima vedere, întrucât ne-am obișnuit ca lucrurile să fie ori așa, ori așa.

Despina Petecel *intuiește* un lucru *fundamental*, pe care în anumite momente, istoria artei în special, dar și teoriile artistice în accepțiunea lor mai largă, și-l reamintesc cu destulă claritate: la vârsta ei paradisiacă, arta era *androgină*. Toate limbajele se manifestau simultan, în același spațiu, și aveau oarecum același tip de funcțiune. Odată cu intrarea în istorie, am pierdut instinctul *unității*, ne-am „schizofrenizat", așa cum spunea dl. academician Solomon Marcus, și am început să funcționăm pe etaje diferite, pe paliere foarte strict individualizate. Despina Petecel Theodoru intuiește această nevoie de *recuperare* a unei *stări paradisiace* a artelor și încearcă, în consecință, să privească manifestările intrate în acest circuit al „schizofreniei" ca pe un *tot*, care nu se mai manifestă simultan, dar al cărui fond poate fi oricând, dacă nu recuperat, măcar contemplat.

Această aspirație către recuperarea unității pierdute, către recuperarea stării edenice a artelor, a mai fost prezentă în momente importante ale istoriei. Comanini, vorbind despre Arcimboldo, în plină vigoare a manierismului, într-un moment de maximă vitalitate a *ideii* în gândirea artistică, povestește că bizarul și imprevizibilul artist descoperise o mașinărie, inventase o mașinărie, un fel de pian perspectival sau de lăută perspectivală, cu ajutorul căreia sunetele, culorile și tot ceea ce înseamnă manifestare a sensibilității puteau fi redate în simultaneitate.

Dadaismul, în special, în ampla mișcare a avangardele istorice, are aceeași tentație de tip *integrator* și *recuperator*, chiar dacă o manifestă vehement și devastator. În mai multe rânduri, Tristan Tzara spune explicit că, între natură, între viață și artă nu există și nu trebuie să mai existe granițe. Ca formă grafică și ca mesaj senzorial poezia devine picto-poezie, arta devine gest cotidian, expresia convențională și gestul cotidian încearcă să dobândească atribute simbolice, iar cea consacrată simbolic este adusă cumva la dimensiunea vieții noastre de fiecare zi. În pofida faptului că bruschează așteptările și perturbă mecanismele acreditate, *dadaismul* pune, în felul lui, problema legitimă și imperativă a recuperării unității lumii, a „democrației" absolute a vieții , a refacerii stării *edenice* a artelor.

Postmodernitatea, la rîndul ei, face același lucru: prin recursul repetat la memoria istorică, la memoria limbajelor, la memoria discursurilor, la *memoria* pur și simplu.

https://biblioteca-digitala.ro

Despina Petecel se înscrie, cred, în acest tip de gândire care se remarcă, prevalent, printr-un anumit paradox. Ea este, dacă pot să mă exprim așa, și oximoronul nu-i prea dur, un fel de *cartesian mistic*. Adică, cineva care lucrează rațional, pune în ordine un material foarte bine determinat și lesne cuantificabil, dar aspirația ei ascunsă vizează o zonă teologică, vizează o zonă care trece *dincolo* de materie, de substanță și de capacitatea noastră de a palpa realitatea. Ea se înscrie cumva într-un tip de gândire *ternară*, în care terțiul este inclus și în care Unul și Multiplul sunt simultane și reprezintă natura aceluiași obiect. Eu percep *soma* culturală a Despinei Petecel, ca pe o *matrioșă*, ca pe o păpușă rusească: la prima vedere este *unică*, dar pe măsură ce o desfaci, ies la iveală alte, și alte, și alte, și alte variante, fără ca unitatea ei absolută, morfologia ei să fie în vreun fel perturbată.

Discursul pentru care optează și pe care îl instrumentează în această carte cuprinde aproape tot, de la presocratici și până în postmodernitate. El include și spațiul filosofic, cel metafizic, în sens larg, și artele plastice, și literatura, și muzica, într-o măsură privilegiată, și diversele tipuri de ceremonial etc. etc. Însă aceste lucruri sînt disparate doar aparent. În orizontul acelei aspirații către un Eden pierdut al artei, Despina Petecel invocă muzica drept *factor unificator* și *energie generatoare*. Peste tot, ea descoperă *substratul* muzical. Și în analizele pe care le face anumitor momente din istoria filosofiei, și în recursul la artele plastice și la literatură există această „prezumție" - pe jumătate afirmată, pe jumătate sugerată –, că *muzica este inclusă*. Gândirea este una de *tip armonic*, este o gândire de tip esențialmente muzical; artele plastice sunt selectate pe acele segmente în care aspirația către structură este una fundamentală, textele literare la care se face trimitere sunt ele însele marcate de această *interioritate muzicală*, de această „fatalitate" a muzicii. Tot ceea ce se leagă de limbajele individualizate este imanent la nivel de analiză și de instrumente, și transcendent la nivel de substanță, la nivel de conținut profund. Transcendența este muzicală, imanența este materia nemijlocită a expresiilor, a limbajelor în accepțiunea lor concretă. Și, în această carte, Despina Petecel mai face o afirmație, după părerea mea, *fundamentală*, și anume că muzica, așa cum se regăsea ea și in ierarhia simboliștilor, este *înaintea tuturor*, că muzica nu este un simplu limbaj, nu este o simplă convenție în nevoia noastră vitală de exprimare, ci este chiar acea forță colosală pe care mitul lui Amfion o identifică: este spațiul din care generează tot ceea ce înseamnă *construcție* în existența noastră. În aceste sens, se poate face o demonstrație foarte simplă: dacă luăm conceptele fundamentale din muzică și din celelalte arte – acelea *formative* – o să vedem că *toate* sunt *împrumutate din muzică*! Ceea ce vine dinspre literatură de pildă, dinspre proză, care este o achiziție târzie în cronologia limbajelor specializate, este peiorativ. Dacă transferăm conceptul de *armonie*, de *structură*, de *frază*, de *contrapunct*, de *melodie etc.* în oricare alt limbaj vom vedea că el nu este doar suportat, ci *obligatoriu,* consubstanțial formei respective! Și poezia are *armonie*, și poezia are *structură*, și proza are *armonie*, și proza are *structură*, și arhitectura are *armonie*, are *structură*, și așa mai departe. Luând categorii din proză, de pildă, cum sînt acelea de *epic*, *discursivitate* etc. și aplicându-le muzicii sau poeziei, distrugem

https://biblioteca-digitala.ro

simultan credibilitatea limbajului acestora, conceptele devenind, subit, peiorative. O muzică epică este din capul locului suspectă, o poezie discursivă este și ea într-o situație extrem de delicată, și, din această pricină, avem mare grijă atunci când manipulăm aceste concepte, ca nu cumva să rănim gingășia limbajelor la care ne referim.

În mod implicit, Despina Petecel face acest lucru în cartea ei și eu văd această carte ca pe un *mobil* al lui Tinguely, care funcționează perfect pentru a demonstra ideea de mișcare și pentru a acredita ideea că Universul este perfect coordonat din punct de vedere al relațiilor pe care elementele constitutive le stabilesc între ele, dar el nu face altceva decât să-și descopere, să-și „deconspire" propria-i vitalitate și propria-i frumusețe, neavând nici o aplicație practică. Între *mobilul* lui Tinguely și o autobasculantă este o diferență minimală din punct de vedere mecanic, dar fundamentală din punct de vedere moral: basculanta cară balast, pe când mobilele lui Tinguely ilustrează mecanismul abstract al funcționării lumii. În acest punct mi se pare mie că s-ar înscrie cartea Despinei Petecel, dar această localizare nu este consecința unei analize de specialitate, ci efectul unei *contemplații* în care a căzut cineva care iubește muzica, dar care nu este, nici pe departe, un specialist.

Pavel ȘUȘARĂ

https://biblioteca-digitala.ro

Redacţia revistei MUZICA primeşte spre publicare scrieri muzicologice originale, netipărite, abordând subiecte de acut interes din toate sferele muzicale ale artei sunetelor.

Materialele vor fi elaborate conform normelor ortografice, dactilografiate la două rânduri (32 rânduri pe pagină), cu margine de cel puţin un centimetru.

Studiile nu vor depăşi 30 de pagini, inclusiv exemple muzicale şi ilustraţii, riguros încadrate şi numerotate, însoţite de glosele necesare. Exemplele muzicale vor fi cartografiate; fotografiile alb-negru, cu puternic contrast, de calitate.

Notele, trimiterile se pot face pe pagină sau la sfârşit, în cazul că sunt numeroase.

Se primesc şi materiale în limbile de circulaţie.

Autorii pot primi la cerere paginile pentru corectură, înapoindu-le în termen de 48 de ore.

Cititorii din străinătate se pot abona prin S.C. Rodipet S.A. cu sediul în Piaţa Presei Libere nr. 1, Corp B, Sector 1, Bucureşti, România, la adresa P.O. Box 33–57, prin fax (0040-21-222 64 07) sau e-mail: export@rodipet.ro

Revista Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România
Serie nouă – Anul XVII, Nr. 1 (65) ianuarie-martie 2006

Redacţia şi administraţia: Bucureşti, Calea Victoriei 141, sector 1
Telefon: (021) 316.79.71; Fax: (021) 305.79.97

OCTAVIAN LAZĂR COSMA – redactor şef
IRINEL ANGHEL, MIHAI COSMA – redactori

COLEGIUL REDACŢIONAL
Nicolae Brînduş, Octavian Nemescu, Valentina Sandu-Dediu
© Copyright Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor din România

Editarea computerizată la
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR

Tiparul executat la „CURTEA VECHE TRADING“ S.R.L.
Tel.: (021) 336.71.84; Fax: (021) 335.31.71
www.curtea-veche.ro

ISSN 0580-3713

Preţul: 5 lei